

ИСКУССТВО КИНО

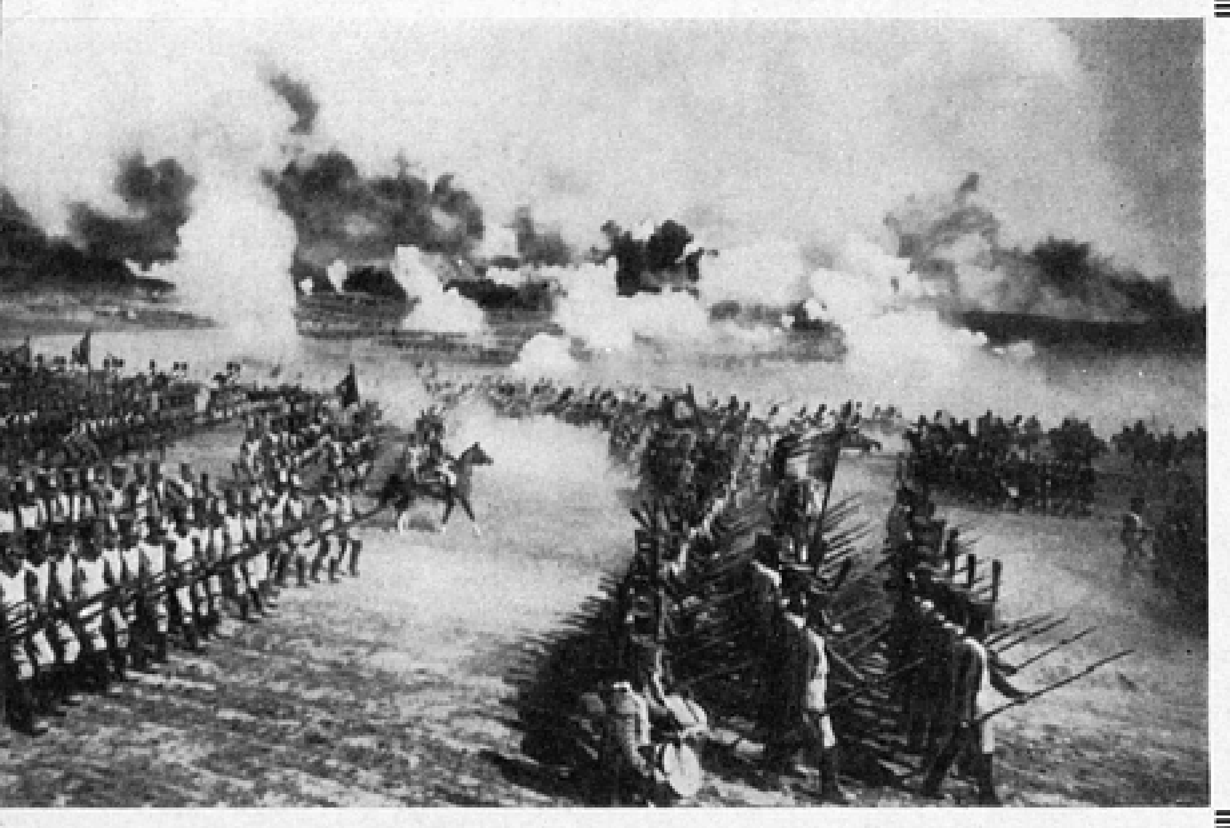
12
1964

В этом номере:

ВВЕРХУ — КАДР ИЗ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА «ЛЕВША». СЦЕНАРИЙ И ПОСТАНОВКА И. ИВАНОВА-ВАНО. РЕЖИССЕР В. ДАНИЛЕВИЧ. ХУДОЖНИКИ-ПОСТАНОВЩИКИ А. ТЮРИН, М. СОКОЛОВА, А. КУРИЦЫН, СТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ», 1964.

На съемках фильма «ВОЙНА И МИР»

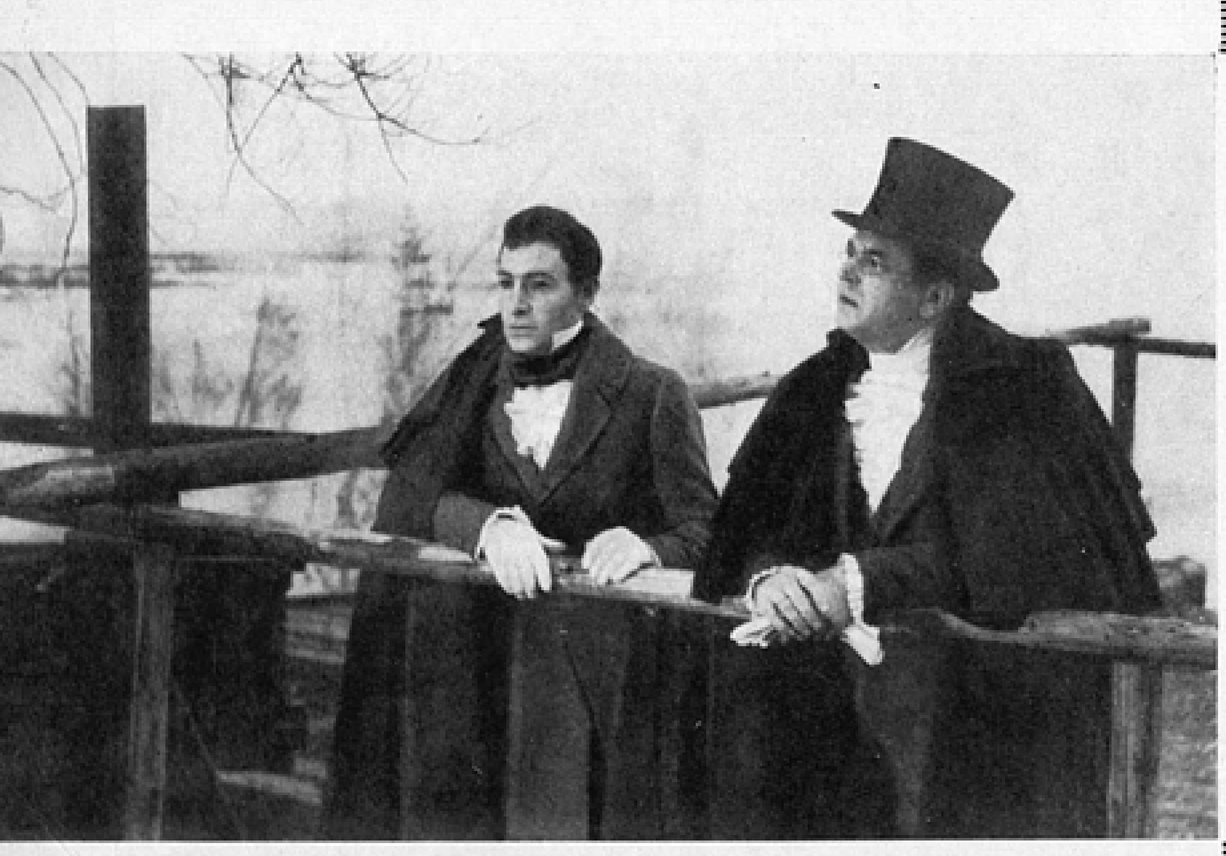
Авторы сценария В. Соловьев, С. Бондарчук. Режиссер С. Бондарчук. Оператор А. Петрицкий. Художники М. Богданов, Г. Мясников. Композитор В. Овчинников. Звукооператоры Ю. Михайлов, И. Урванцев



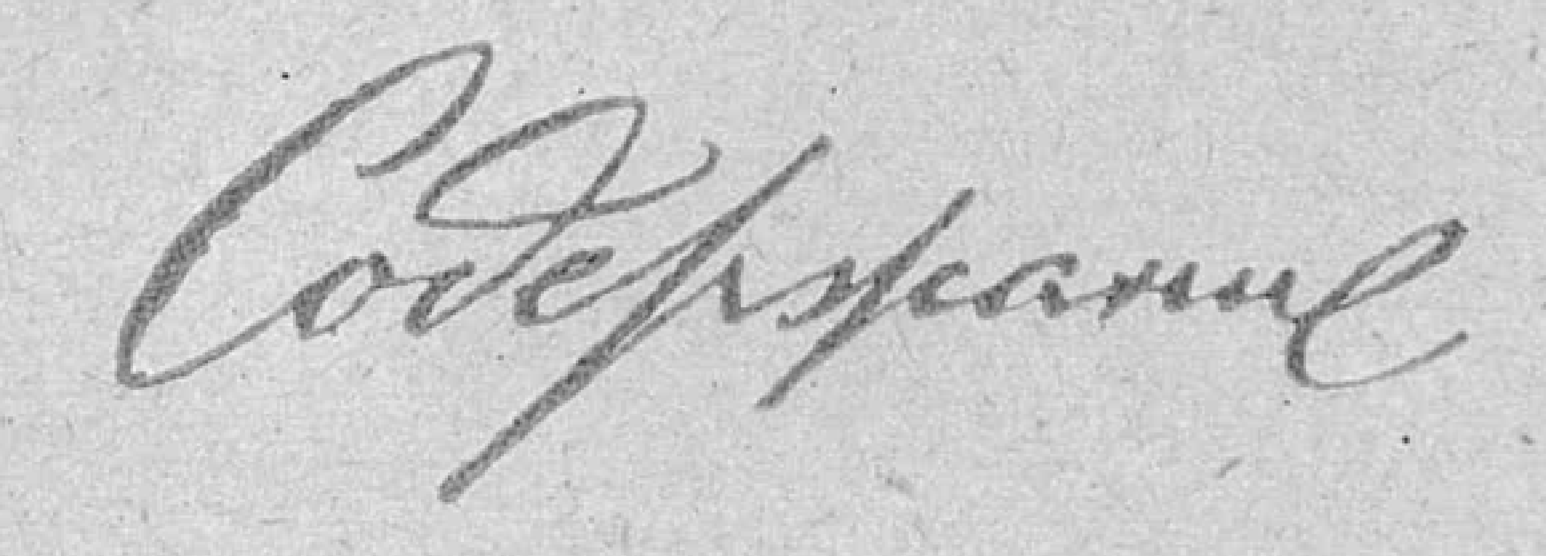
Кадр из фильма

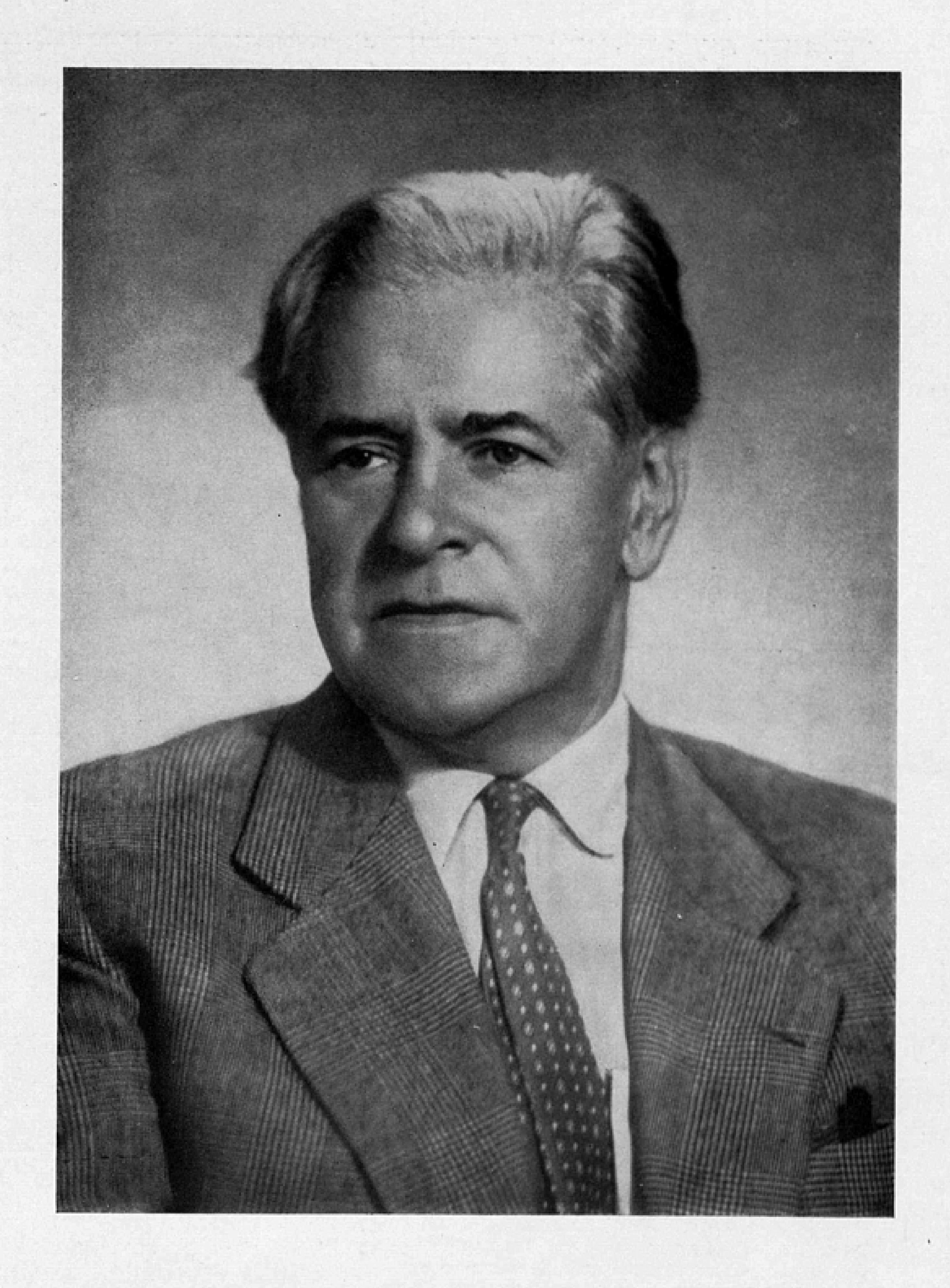


Л. Савельева — Наташа Ростова



В. Тихонов — Андрей Болконский, С. Бондарчук — Пьер Безухов





ОДНОМУ ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ СОВЕТСКОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ, УЧАСТНИКУ СОЗДАНИЯ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ «ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ» И «ЛЕНИН В 1918 ГОДУ», АВТОРУ МНОГИХ ИНТЕРЕСНЫХ И ЯРКИХ СЦЕНАРИЕВ А. Я. КАПЛЕРУ ИСПОЛНИЛОСЬ ШЕСТЬДЕСЯТ ЛЕТ.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА ПОЗДРАВЛЯЮТ АЛЕКСЕЯ ЯКОВЛЕВИЧА И ЖЕЛАЮТ ЕМУ ЕЩЕ МНОГО СЧАСТЛИВЫХ И ВОЛНУЮЩИХ ВСТРЕЧ СО ЗРИТЕЛЕМ И ЧИТАТЕЛЕМ, НЕИССЯКАЮЩЕЙ МОЛОДОСТИ И РАДОСТИ В ЖИЗНИ.



К 75-ЛЕТИЮ НИНЫ ФЕРДИНАНДОВНЫ АГАДЖАНОВОЙ — СТАРЕЙШЕГО СОВЕТСКОГО КИНОДРАМАТУРГА, ОДНОГО ИЗ СОЗДАТЕЛЕЙ ПРОСЛАВЛЕННОГО «БРОНЕНОСЦА «ПОТЕМКИН», ПЕДАГОГА, ВОСПИТАВШЕГО НЕ ОДНО ПОКОЛЕНИЕ СЦЕНАРИСТОВ.

ИСКУССТВО КИНО

12

1964

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

«ПОДНИМАЮ, ВДОХНОВЛЯЮ, УЧУ»



Почти двадцать лет назад, выступая на Всесоюзном совещании работников советской кинематографии, Вс. Пудовкин рассказал об одном своем разговоре с А. Довженко:

«— Хочу ставить ленту о колхозе, но не могу.

— Почему?

— Потому что,— говорит он,— не знаю.

Какая замечательная формула! «Не знаю» оказалось в конце. В начале было «не могу», а всем вместе двигало «хочу».

Товарищи, замечателен и верен путь развития Довженко как художника. Он видит перед собой точку, на которую он должен шагнуть, видит интеллектом, но никогда не двинется на нее, прежде чем не бросит его вперед страстный внутренний порыв».

Этот завет великих основателей советского кино хотелось бы напомнить сейчас не только потому, что в 1964 году мы отмечали семидесятилетие Александра Довженко, сказавшего на той же встрече кинематографистов: «Я полагаю, что наша работа, работа художников Советской страны, создающих искусство синтетическое, позитивное, основывается на «да», на утверждении: «поднимаю, вдохновляю, учу». Однако как часто это наше «да» оказывается эдаким поддакиванием, запоздалым комментарием к мероприятиям, осуществленным партией и правительством несколько лет назад.

Для того чтобы говорить полным и громким голосом, необходимо жить всеми передовыми большими идеями времени, по-настоящему познать их».

Когда окидываешь мысленным взором путь советского кино, работы наших кинематографистов за последние годы, то с особой ясностью ощущаешь справедливость требования Довженко: «Жить всеми передовыми большими идеями своего времени». Это и только это превращает художника в «агитатора, главаря», делает участником всенародной стройки первого в мире коммунистического общества. А что может быть дороже, радостнее для истинного художника, чем ощущение того, что

это
мой труд
вливается
в труд
моей республики,

чем сознание того, что его фильм вдохновляет людей на борьбу за социалистическую революцию, за коммунизм. Золотыми буквами вписаны в историю советского и мирового кино рассказы о том,

как «Броненосец «Потемкин» разбередил душу голландским матросам броненосца «Семь провинций», послужив одним из побудителей их мятежа;

как в годы первой пятилетки после выхода на экран фильма «Встречный» рабочие многих заводов стали равняться по «бригаде Бабченко»;

как во время гражданской войны в Испании фильм «Мы из Кронштадта», по свидетельству Михаила Кольцова, «сослужил испанскому народу службу бóльшую, чем десятки политотделов, чем сотни агитаторов. С волнением следили сотни тысяч за беззаветной борьбой советских моряков, следили — и следовали»;

как во время боев за Севастополь в 1942 году там, под землей, показывали фильм «Чапаев» и как после его окончания из рядов краснофлотцев вышел старшина и, обращаясь к экрану, сказал: «Василий Иванович, мы тебе клянемся: не отступать!»;

как сотни юношей и девушек избрали трудную и благородную профессию педагога благодаря фильму «Сельская учительница».

«Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями,— сказано в Программе КПСС, принятой на XXII съезде партии,— играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителей нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного и нравственного воспитания».

Какое здесь широкое поле действия для кинематографистов, твердо держащих в руках компас марксистско-ленинской теории, для художника, чье искусство основывается на «да», на утверждении: «поднимаю, вдохновляю, учу». Эта убежденность, эта ясность цели и рождают тот «страстный внутренний порыв вперед», о котором говорил Вс. Пудовкин. Они придают особую зоркость глазу художника, помогают видеть не только светлое, радостное в окружающей жизни, но и то, что, таясь, принимая разные обличья, тормозит наше движение к коммунизму. Они помогают сражаться с этими остатками прошлого гневным и острым оружием киноискусства.

Но тысячу раз прав Довженко: одной убежденности мало, необходимы знания, глубочайшие познания не только в области киномастерства, но и предмета, о котором ведешь речь, о действительности, суть которой мечтаешь раскрыть на экране. Ведь Довженко сетовал Пудовкину на то, что не знает, как «ставить ленту о колхозе», после того как им создана была гениальная «Земля».

«Мерить большою мерою». Эти слова, этот призыв художника, бесконечно требовательного к себе и к другим, хотелось бы также напомнить сейчас.

Требовательность, требовательность и еще раз требовательность — к этому нас зовут героические традиции советского кино, это властно диктует сегодняшняя действительность. Современный художник не имеет права на «проходные картины», от него зрители ждут произведений большого масштаба, глубокой идейности, произведений, раскрывающих несокрушимое единство партии и народа.

«Главная линия в развитии литературы и искусства,—сказано в Программе КПСС,— укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Борьба за искусство социалистического реализма, способное передать всю полноту и сложность жизни, раскрыть действительность в ее ведущих тенденциях, показать человека во всей многогранности, в своеобразии мыслей и чувств,— вот путь нашего кинематографа, наших мастеров кино, которые ведут непрестанные художественные поиски, находятся в непрерывной творческой разведке. Не громкими фразами могут завоевывать зрителя новые фильмы, а яркими художественными образами, воплощающими жизненную правду.

Правда народной жизни — во всей ее красоте, сложности, в радости и в горе, в побе-

дах и утратах — вот цель истинного художника. И когда ему удается отразить дела, мысли, чаяния народные, он достигает успеха, добивается признательности зрителей.

Не за бездумным развлечением приходят сегодня большинство зрителей в кинотеатры. Их не заманишь дешевым штукарством, не обманешь «завлекательной», но пустой, бессодержательной историей. Живого «урока жизни» ждут люди, сидящие перед киноэкраном. Урока не в назидательном, догматическом понимании, а в самом широком, благородном смысле этого слова.

Потому, думается, зрители с таким серьезным вниманием встретили фильмы «Живые и мертвые» и «Тишина», потому приняли так близко к сердцу происходящее на полотне экрана, что сумели извлечь из этих картин необходимые уроки подлинного мужества и героизма, верности, человечности, стойкости духа.

О первом годе Великой Отечественной войны, о страшном сорок первом годе рассказывают авторы картины «Живые и мертвые». В рассказе этом как бы встречаются нынешний авторский взгляд, с позиций шестьдесят четвертого года, и строй мыслей непосредственных участников военных битв тех дней, которые «не знали и не могли знать» многого из того, что открылось значительно позднее. И этот современный взгляд на прошлое еще более драматизирует события и позволяет раскрыть более глубокую, полную правду о них, о людях, о времени.

Герои фильма, думающие, размышляющие, оценивающие происходящее «кровью сердца», с тревогой задающие себе мучительные вопросы, ни на минуту не сомневаются в верности своих действий, в ясности своей цели. У их героизма — твердая почва. Это не безотчетный порыв, а глубоко осознанные действия. Это не жертвенность, а органическая потребность утверждения жизни, жажда победы советского народа.

Ответственная роль принадлежит советскому кинематографу: воспитывать советских людей в коммунистическом духе, укреплять в них идеи революционного гуманизма, развивать высокие нравственные качества. Воспитывать — значит воздействовать. А сила воздействия художественного кинематографа — это в первую очередь образ положительного героя, его устремления, поступки, действия. Оттого, насколько сумеет художник пробудить интерес к личности своего героя, увлечь индивидуальностью характера, значительностью натуры, в конечном счете зависит судьба фильма и, следовательно, тех мыслей и идей, которые хотел высказать автор картины. Ведь, скажем, в фильме «Коммунист» размышления о внутренней красоте и нравственной силе «обыкновенного» человека, о богатствах его духа, открытых революцией, вызваны прежде всего центральным образом произведения — коммунистом Василием Губановым. Окажись этот характер бледным, маловыразительным— какая важная тема осталась бы нереализованной, только лишь названной!

«Фильм дает такую моральную закалку, с которой не потеряешь веру в жизнь при любом потрясении»,— писала о «Судьбе человека» одна из зрительниц, определяя удачу картины прежде всего как удачу образа Андрея Соколова, воплотившего в себе жизнестойкость и поразительное мужество. А Алеша Скворцов из «Баллады о солдате»? Войдя в нашу жизнь как живой, реальный человек, не стал ли он воплощением человеческой красоты, добра, социалистического гуманизма?

Герой нового фильма «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова, умеющий бороться за счастье народа,— это не надуманный, не абстрактный носитель черт народного характера, не «рупор идей». Образ этот рожден самой жизнью.

Глубокие наблюдения действительности, доскональное знание жизни народа и страстное желание выразить в искусстве ее примечательные черты — залог творческого успеха.

Почему герой фильма «Живет такой парень» Паша Колокольников сразу завоевал зрительские сердца? Почему в картине есть это драгоценное, ничем не заменимое чувство правды, подлинной, неподдельной? Да потому в первую очередь, что автор произведения Василий Шукшин показывает людей, среди которых жил, вместе с которыми работал, переживал радости и горести. Он хорошо знает их — шоферов, крестьянских парней, председателей колхозов, трактористов. Он ездил с ними по сибирским дорогам, пахал вместе с ними землю, ел из одного котла. И не случайно кинорассказ Шукшина всегда согрет теплой, доброй интонацией автора: он знает, сколько вложено сил, умения и души этими людьми, чтобы жизнь

на земле была красивой и светлой. Добротой, отзывчивостью, органической потребностью приходить на помощь другим располагает к себе Павел Колокольников. В шофере с Чуйского тракта многие увидят знакомые черты — образ яркий, выразительный воплощает душевные качества нашего народа.

Наверное, не случайно в данных кинопроката число зрителей, посмотревших фильм «Родная кровь», составляет весьма внушительную цифру. Прекрасное в обыкновенных советских людях раскрывает эта картина. Зрители увидели пример благородства и красоты человеческих отношений и чувств. Не просто поэзия любви составляет привлекательную сторону фильма — в «Родной крови» открылись мужественные и светлые характеры людей, привыкших все мерить большой мерой жизни, дарить окружающим тепло и радость.

Сила, красота характера, обобщившего те или иные народные, национальные черты,— именно это определило успех лучших фильмов республиканских студий, будь то «Сказ о матери» («Казахфильм»), «Белый караван» («Грузия-фильм») или «Состязание» («Туркменфильм»).

И все же как ни отрадны удачи нашего кинематографа, ему недостает по-настоящему крупных, высокопоэтических произведений о советском человеке — человеке, который живет, творит, преобразует мир сегодня. Каждый день радует нас дерзновенностью, полетом мысли, вдохновением подвига современников. Так почему же все еще редко видим мы яркий отблеск их деяний на киноэкране?! Почему не встречаем в наших фильмах по-горьковски могучей и сложной натуры, которая стала бы открытием, потрясла бы глубинами души, огромностью чувств, красотой человеческой природы? Какие-нибудь десять лет назад слова Александра Петровича Довженко о покорении космоса казались несбыточной фантазией, а ныне уже групповой полет в космическое пространство трех советских героев стал реальностью. Как же стремительно движение прогресса, как безграничны возможности человеческого разума! И естественно, что все эти великие победы, одержанные советскими людьми, хочется видеть на экране.

«...в такую эпоху, как наша, — писал А. Луначарский, — искусство должно... выражать собою взволнованную душу артиста, который есть кровь от крови своего народа и его передовых слоев. Оно должно... быть способом организации эмоции народных масс в их нынешнем ураганном движении».

Когда нет этой «взволнованной души», когда художественное исследование жизни подменяется механическим воспроизведением ее примет, когда вместо анализа явлений мы сталкиваемся с изложением проблем — искусство вытесняет иллюстрация. Так и случилось в фильме «Негасимое пламя», который обещал рассказать о судьбе старого коммуниста, прошедшего через трагические испытания 37-го года и оставшегося верным бойцом ленинской партии, активным участником сегодняшнего коммунистического строительства. Создатели картины, к сожалению, пошли путем демонстрации «положительности» героя, и фигура Караваева померкла, приобрела черты нарочитости, ложной многозначительности. Схематичная конструкция фильма лишила его живой плоти — все преднамеренно, все ограничено рамками той или иной узкой задачи, а потому — мертво.

Раскрыть революционный, коммунистический дух, дух борца и созидателя в живом, конкретном характере современника — задача эта по-прежнему стоит перед кинематографистами, которые не могут не ощущать насущной потребности зрителей в полнокровном, поэтичном образе современного героя.

Знаменателен успех Николая Черкасова в роли академика Дронова («Все остается людям»). Возможно, драматургия, предложенная актеру, недостаточно совершенна, но она дала материал для создания характера крупного, интересного, утверждающего радость бытия и безмерную энергию человека, который все свои силы, ум, талант отдает на благо народа.

Масштабный, колоритный, ярко индивидуальный образ положительного героя тем более необходим, что порой на экране его место пытаются занять серенькие, бесцветные персонажи, люди с мелкими устремлениями и убогими чувствами.

Ну чем может привлечь героиня фильма «Два воскресенья», в которой при всем желании не обнаружишь хотя бы ростков мысли, самостоятельного взгляда на мир, высокой человеческой устремленности? Режиссер не ощутил и не передал душевного взлета героини сценария. На экране — лишь исто-

рия приключений восторженной провинциалки, маленького человечка, закрученного водоворотом столичной суматохи, ослепленного сиянием неоновых реклам и потрясенного встречей с кинознаменитостью.

А фильм «Первый троллейбус»? Способно ли задеть зрителей произведение, «конфликт» которого сводится к тому, будет ли продолжать героиня свое образование в высшем учебном заведении или останется работать водителем троллейбуса?

Судя по замыслу фильма «Город — одна улица», нам хотели показать необыкновенное в обыкновенном. Обыкновенный город, обыкновенные люди, но это только на первый взгляд, на самом деле вам сейчас приоткроют и необычное — словно говорят авторы картины. Однако авторская заявка осталась нереализованной. Вернее, просматривается лишь схема авторских намерений, а на экране безраздельно господствует обыденность. То, что должно было опровергаться всем строем фильма, оказалось его существом. Мелкое, заурядное, скучно-житейское господствует и в изображении городка, и в характеристике персонажей, и в их действиях...

Нет, не может сегодня кинематограф довольствоваться таким унылым правдоподобием, ему нужны иные герои, большие чувства, сильные страсти, нужны глубокие размышления о человеке в современном мире. Именно р а з м ы ш л е н и я, потому что произведение, не пронизанное острой мыслью, ясной целью художника, обречено на неудачу.

Победа Григория Козинцева и Иннокентия Смоктуновского в фильме «Гамлет» обусловлена прежде всего тем, что режиссер и актер знали, в о и м я ч е г о экранизировали Шекспира. Они прочли шекспировскую трагедию глазами современников, и оттого экран и зал не разделяют столетия, Гамлет близок и понятен зрителям во всех своих проявлениях.

Всегда ли происходит так при экранизации классики, всегда ли фильм, поставленный по известному современному роману или пьесе, появляется потому, что художнику кино е с т ь ч т о с к а з а т ь с экрана? Увы, далеко нет.

Нет оснований усомниться, например, в добрых намерениях режиссера В. Петрова, взявшегося за постановку леоновского «Русского леса». Но стояла ли перед ним своя с а м о с т о я т е л ь н а я задача, ради которой он решил экранизировать эту книгу? И отдавал ли себе постановщик отчет, с какими огромными трудностями столкнется он при перенесении на экран сложнейшей словесной ткани романа? Представлял ли заранее пути трансформации философской прозы Леонова? Опасаемся, что нет, иначе двухсерийный фильм «Русский лес» не стал бы всего лишь поверхностной иллюстрацией отдельных, причем весьма внешних мотивов произведения, иначе не притупился бы основной ее конфликт, не стушевалась бы внутренняя, философская тема писателя. Механическое перенесение книги на экран никогда не даст благотворных результатов.

Вряд ли кто будет возражать против того, чтобы лучшие произведения литературы стали достоянием кинематографа. Однако не оказалось ли за последние годы увлечение экранизациями чрезмерным? Не слишком ли мало фильмов ставится по оригинальным сценариям, не вытесняют ли экранизации собственно киносценарии? В чем тут дело? Да в том, прежде всего, что х о р о ш и х, оригинальных киносценариев очень мало. Сценарная проблема не перестает быть проблемой в самом прямом смысле слова.

За последнее время в кинематографе появилось немало интересных молодых актеров, уверенно работают режиссеры-дебютанты. А вот такого же многочисленного нового отряда молодых кинодраматургов не наскребешь. И это тревожит. Существует сценарный факультет Всесоюзного института кинематографии, работают Высшие сценарные курсы, а студии по-прежнему испытывают «сценарную недостаточность». Неблагополучие на этом важнейшем участке кинофронта должно стать предметом особого внимания и Союза работников кино и Государственного комитета по кинематографии.

Может быть, здесь, в сценарной проблеме, следует искать и причины слишком медленного движения в развитии кинокомедии? Зрители хорошо приняли фильмы «Я шагаю по Москве», «Добро пожаловать», «Живет такой парень». Но ведь это единицы в потоке третьесортных, пустых, ремесленных комедий! И, как правило, корень зла заключен в художественно слабом, бессодержательном сценарии.

Кажется, прочти свежим глазом сценарии таких картин, как «Стежки-дорожки» или «Весенние хлопоты», и станет ясно, что близко к производству их подпускать нельзя.

Отсутствие комедийного конфликта, живых, колоритных характеров, пристрастие к штампам, убогость речи — все это обязывало отказаться от постановки сценариев. А фильмы вышли. И прошли по экранам, вызывая — в который раз! — раздражение и досаду зрителей на то, что снова они поддались заманчивому подзаголовку «комедия» и снова потеряли попусту время на созерцание допотопных трюков и выслушивание сомнительных острот.

Пора наконец объявить ремесленничеству самую решительную войну, чтобы подобные картины стали исключительным событием, «чп» на студии.

Только произведения, согретые творческим вдохновением и талантом, дойдут до сердца зрителей. Никакие внешние украшательства, пусть самые броские кинематографические ухищрения не помогут, если фильм делается холодными руками, если в нем нет авторской страсти, не чувствуется ясная гражданская позиция художника.

Мы ждем от кинематографистов пристального, глубокого изучения человека — пусть кинокамера так приблизит к нам современника, что мы сумеем прочесть его сокровенные думы, загореться его мечтами. Мы ждем от киноискусства большой жизненной правды, выраженной с позиций коммунистического мировоззрения, с высоты великих целей будущего.

Коммунистическая партия Советского Союза твердо и последовательно проводит в жизнь ленинскую генеральную линию, коллективно выработанную на XX, XXI и XXII съездах. Советское киноискусство призвано быть деятельным помощником партии, активно служить задачам коммунистического строительства.

«Председатель»

На киностудии «Мосфильм» завершена работа над двухсерийной широкоэкранной картиной «Председатель» (автор сценария Ю. Нагибин, постановка А. Салтыкова).

В приказе Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии подчеркивается, что «Председатель» — произведение, утверждающее и развивающее на новом этапе лучшие традиции советского киноискусства, глубоко раскрывающее характер советского человека, его беззаветную преданность идеалам коммунизма. В фильме правдиво воссозданы картины послевоенной жизни колхозного села, в ярких художественных образах воплощен трудовой подвиг советского народа.

В приказе говорится также, что режиссер фильма Алексей Салтыков проявил себя как одаренный художник, способный решать сложные творческие задачи. Актеры М. Ульянов, Н. Мордюкова, И. Лапиков создали запоминающиеся характеры, показали высокое профессиональное мастерство.

Съемочная группа фильма «Председатель» сумела добиться и хороших производственно-экономических показателей — фильм сдан досрочно, с экономией денежных средств.

Отмечая высокий идейно-художественный уровень картины, а также четкую организацию работ по ее постановке, Государственный комитет по кинематографии объявил благодарность коллективу съемочной группы «Председателя», руководству «Мосфильма», руководству Второго творческого объединения, всем работникам цехов и отделов киностудии, принимавшим участие в создании картины.



Л. АННИНСКИЙ

«Русский лес» на экране

По странному стечению обстоятельств, а может, в силу какой-то неясной еще мне закономерности, в самый разгар работы над этой статьей услышал я от одного литератора признание, показавшееся мне примечательным. Человек этот, снискавший широкую и серьезную известность первою же повестью, затем, к недоумению многих знавших его, с головой вдруг ушел в хлопотное и небыстрое дело экранизации своего детища, проявив при этом, говорят, неожиданную способность также и к профессиональному режиссерскому мышлению. Нетерпение, с которым ожидал он первых рецензий на только что законченный фильм, выдавало в нем, казалось, неискоренимого литератора, жаждущего различить в экранном создании родные черты своей книги. «Боюсь рецензентов, — сказал прозаик, а потом прибавил нечто такое, отчего и возник у меня неожиданный этот поворот в статье о «Русском лесе»*. — Рецензентов боюсь: опять начнут про повесть писать — не про фильм... А к чему им здесь повесть?..»

Поветрие это, имеющее распространение среди нынешних ценителей прекрасного, можно назвать антииллюстративным, и оно имеет свои резоны. Хотя бы потому, что в стремительный XX век кино часто обгоняет литературу в самом прямом, прикладном, так сказать, смысле и — можно смело биться об заклад — среди зрителей, особенно среди молодых, найдется достаточное число таких, что отправятся на кинофильм Владимира Петрова «Русский лес», еще не прочтя ни разу восьмисот страниц леоновского романа — не по лености ума, а по той, повторяю, любопытной особенности нашего быстротекущего века, что кино обгоняет на пути к зрителю все прочие искусства. К чему бесплодно спорить с веком? — повторим мы. Давайте же, вооружившись доброжелательным терпением, проследуем в недра фильма, как если бы, не подкрепленный романом, он являл собою самостоятельное произведение.

В первых кадрах на фоне роскошных московских предвоенных зданий мы видим милое юное лицо приехавшей сюда Поли Вихровой. Из разговора, следующего тотчас, мы узнаем, что Поля выросла вдали от столицы, в лесничестве, а нынче приехала к своему отцу, известному профессору-лесоводу.

Впрочем, мы еще очень многое должны сейчас узнать о будущих героях фильма. Дело в том, что пока средствами киноязыка авторы знакомят нас с тремя действующими героями эпизода (во-первых, это Москва, во-вторых, Поля и, в-третьих, та стареющая усталая женщина, с которой Поля разговаривает), голос из-за кадра сообщает нам:

— Поезд в Москву шел точно по расписанию, но никто не встретил Полю... и ей пришлось добираться одной. Она не застала своей подруги Вари. Но с ее соседкой...

Вот тут мы и сделаем первую вынужденную остановку. Вы чувствуете, какая чрезмерная нагрузка приходится в этой картине на текст? Причем текст совершенно выпадает из системы кинодействия, он не связан с ним ни прямо, ни через контрапункт — нам просто спешно добавляют всякую непоместившуюся в кадр информацию. Но если «поезд, идущий по расписанию», мы еще как-то успеваем связать с лицом Поли, пораженной высотою столичных зданий, — то «подруги Вари» мы так и не ведаем. Что же касается Вариной соседки, появляющейся далее на экране, то с нею входит в фильм столько разнообразнейших сведений, что кинодействие попросту оседает тут на рессоры.

Итак, сообщает нам голос из-за кадра, «с ее соседкой произошел у Поли разговор, который несколько приоткрыл ей глаза на знаменитую распрю отца и Грацианского...».

Разумеется, просвещенному зрителю, читавшему роман Леонова, не надо долго раскрывать глаза на знаменитую распрю Вихрова и Грацианского. Но повторяю, наш эксперименталь-

---

* Сценарий Л. Леонова, В. Петрова, Ю. Лукина (по роману Л. Леонова). Постановка В. Петрова. Операторы И. Гелейн, В. Захаров. Композитор Г. Свиридов. Художник П. Киселев. Звукооператор В. Попов. Редактор В. Катинов. «Мосфильм», 1964.

ный разбор призван взвесить и оценить тот кинематограф, который представлен зрителю. Так имеет ли в данных сценах «знаменитая распря» хоть какое-нибудь отношение к кинематографу? В данных сценах — ни малейшего. Она влачится за кадром бледной информацией, меж тем как именно ей, этой знаменитой распре двух профессоров-лесоводов, суждено играть в фильме решающую роль. Что же касается соседки, лицо которой мы наблюдаем в течение этого разговора, то бедной Наталье Сергеевне суждено по окончании разговора исчезнуть из фильма почти насовсем, исключая одну сцену в конце второй серии, где образ этой женщины должен вторично сыграть служебную и эпизодическую роль.

Так с первых кадров разъезжается в фильме кинодействие с тем содержанием, которое авторы картины держат, так сказать, в уме.

В уме они держат «знаменитую распрю» в лесной науке, а на экране грустная, усталая женщина рассказывает о своей несчастной любви к Грацианскому... В уме у авторов — леоновская ирония, которая, по замыслу, должна обжечь Грацианского: «Талантливому критику не обязательно все знать самому. У него достаточно вкуса и культуры, чтобы судить о деятельности других: что там хорошо и что плохо...» — а на экране вместо леоновской ядовитой вежливости — несчастная любовь, которой не до того, что у них там в делах делается... В результате сведения о вражде между Вихровым и Грацианским, сообщаемые нам в литературных текстах из-за кадра, пролетают мимо нашего зрительского внимания; несчастная же любовь к Грацианскому бедной Натальи Сергеевны, составляющая невольную тему этих первых кадров и воспринятая нами через игру актрисы Е. Фадеевой, — любовь эта тоже забывается, поскольку она не имеет в действии фильма существенного продолжения.

Какова тема картины? Ненависть Поли к отцу, профессору Вихрову. Ненависть, которая в конце оборачивается прощением и любовью. Посмотрим, каковы в картине мотивировки первоначальной ненависти и последующей любви Поли к отцу.

Так, значит, в Москву, к отцу, Поля Вихрова прибыла из лесничества, от матери. «Мать — фельдшерица на Енге», — сообщают нам из-за кадра. Далее следует первое объяснение того злого чувства, которое терзает сердце юной девушки: «Если мать хорошая и бедная, то отец должен быть богатым и плохим». Заметим, кстати, что представления Поли о богатом, погрязшем в столичной роскоши отце, сообщаемые нам диктором, сопровождаются на экране картинами довольно-таки грязноватой слободки и простонародно-деревянного дома, в котором обитает профессор Вихров; именно это контрапунктное движение текста и экрана и сообщает здесь фильму какое-то единство действия. Правда, на сюжет это контрапунктное действие не влияет, ибо Поля находится в самом начале своей ненависти к отцу и зрелище скромного жилья профессора отнюдь не смягчает ее сердца; услышав шаги отца, Поля убегает прочь: она не желает его видеть.

Отец, узнав о неожиданном приезде дочери, садится за стол, заваленный всякими бумагами, в том числе и пасквильными статьями Грацианского в его, Вихрова, адрес, и, сев за стол, уходит мыслями далеко от этих пасквилей, и от этого многострадального письменного стола, и вообще от этого сумрачного предвоенного времени — дочь, ближайший к нему человек в едва брезжущей веренице потомков, вырастает перед его мысленным взором как самый грозный экзаменатор... Так у старого профессора Вихрова, — сообщает голос из-за кадра, — «начался пересмотр самого себя». Однако наш зрительский мысленный взор, каемся, обращается при этом отнюдь не к детству Вани Вихрова, каковые кадры и воспоследовали в фильме ниже, — логикой вещей мы, естественно, обращаемся к более поздним эпизодам — к семейной драме Вихрова, вестником которой и является — по логике вещей — юная разгневанная Поля, которая книжек своего отца не читала по причине их полной для нее непонятности, а пришла в фильм от имени своей униженной и оскорбленной Вихровым матери.

Такова, повторяю, логика кинодействия.

Обратимся же к семейной драме Вихрова.

На заре любви мы находим его, полного дерзких планов, в обществе шамкающей старухи-помещицы, у которой молодому лесничему надо выяснить коечто насчет местных лесов. Естественно, что когда около трясущейся, разваливающейся от старости дамы является синеглазая красавица, движение вихровского сердца не оставляет и нас равнодушными. На фоне туманных лесов и рощ, где происходят встречи Ивана Матвеича с Еленой, все выглядит меланхолично и красиво; Р. Нифонтова играет Елену несколько холодновато, да и Б. Толмазов в этих эпизодах особенно подчеркивает медлительную грусть своего героя... Минор этот, однако, вовремя объяснен: авторы сообщают нам, что революция на носу, что в здешних местах неспокойно и что Леночка, воспитанница помещицы, боится мужиков, которые могут сжечь ее вместе со старой усадьбой... Для вящей страсти в этот момент нам представляют прекрасное лицо Леночки в каких-то непонятного происхождения алых зубцах — то ли пламени, то ли цветного стекла веранды, а заодно и присовокупляют сюда из-за кадра, что недремлющий Граци-

анский ужо припомнит Вихрову связь с помещицыной приживалкой. Признаемся, что и это не смущает нас: Грацианского мы по фильму знаем пока что плохо, а страхи Леночки в середине 60-х годов XX века нам, к счастью, неведомы... Что же до прекрасного лица Леночки, снятого в зловещих зубцах алого цвета, то слишком этот ужас не вяжется с меланхолической поэзией зарождающегося чувства Вихрова к его будущей жене, так что, когда молодой лесничий делает Леночке предложение и увозит ее с собой, мы воспринимаем это как должное: любовь всегда права.

Каково же наше разочарование, когда следующий же кадр открывает зрительскому взору написанное Еленой Ивановной лет десять спустя прощальное письмо, из которого явствует, что жена покидает Вихрова и забирает с собой пятилетнюю Поленьку, так как никакой любви между супругами в о в с е н и к о г д а и н е б ы л о. Признаюсь, грусть наша происходит в этот момент не от печального зрелища распадающейся семьи, хотя и само по себе это зрелище способно тронуть любое, даже суровое сердце, — грусть наша оттого, что в этот момент рушится опора, на которой держится фильм! Как же, ведь Поля отца возненавидит, ведь жизнь будет пересмотрена, ведь Грацианскому чернила, можно сказать, в физиономию плеснут — от ненависти, зарождающейся в Поленькином сердце в этот момент, когда мать уводит ее от отца... А п о ч е м у уводит — бог весть... Фразы из-за кадра, что на жену у Вихрова не хватало времени, что он не умел ей «объяснить себя» и что Леночка «ужасной ценой» покупала себе в браке «безопасность от мнимых призраков», мало трогают нас: в кино есть закон— экран всегда побеждает, и сколько бы пояснений ни давали нам из-за кадра, то, что произошло на экране, все равно сильней... А на экране была любовь... Любовь, которой, как выяснилось, в то же время, оказывается, не было.

Мы обозрели, таким образом, истоки Полиной ненависти к отцу. Взглянем теперь на истоки ее возрождающейся любви к нему. Если в первом случае ключевыми оказались тема любви и образ Елены Ивановны, то на этот раз решать дело будут знаменитая «лесная распря» и фигуры Вихрова и Грацианского.

Впрочем, распря эта отнюдь не играет в фильме той роли, какой можно было бы ожидать по декларациям из-за кадра. Конфликт двух ученых, двух направлений в лесоводческой науке, двух подходов в лесоводческой науке, двух подходов к жизни ушел в фильме как бы за кадр. Борьба Вихрова с Грацианским — не столько субъект кинодействия, сколько объект ссылок, неподнятый пласт, из которого, как мы должны верить, и произрастают все видимые нам в фильме сады любви и нравственности. И взаимная неприязнь, которую демонстрируют нам два ученых, два старика, продолжающие, несмотря ни на что, приятельствовать и встречаться, выглядит скорее данью застарелой академической традиции партнеров в дискуссии, нежели борьбой насмерть. А главное, Поля Вихрова, оказавшаяся центральным действующим лицом фильма, решает свои проблемы помимо и вне существа конфликта между ее отцом и Грацианским, так что возникает у нас тихая крамольная мысль, что, может быть, без громоподобной этой ссоры титанов лесоведения в картине могли вообще обойтись.

Так, значит, к н и ж е к своего отца Поля, как мы помним, не читала и в с у т ь п о л е м и к и вникать так или иначе отказалась. Ее суд был чисто человеческий... Между тем моментом, когда в глазах этой девушки отец «выглядел так сомнительно, так ужасно», и тем моментом, когда она пустила в лицо противнику своего отца знаменитую струю чернил, лежит у Поли одна встреча с отцом и две встречи с Грацианским. Первая встреча с Грацианским — в бомбоубежище, где старый лис намекает ей на злодейские умыслы Вихрова, — лишь усугубляет Полин ужас перед отцом, так что она считает себя чуть ли не его сообщницей... Лекция Вихрова о русском лесе и вторая встреча с Грацианским — вот две точки, от которых начинается поворот. Да, Вихров с большим достоинством отвечает на провокационный вопрос из аудитории, почему он не на фронте, и нам понятно, почему закрыла при этом лицо руками Поля Вихрова и пошла потом в действующую армию... Но Полино отношение к отцу меняется как-то помимо главного конфликта, в который ввязан Вихров, и еще неизвестно, нужна ли была Поле его л е к ц и я о зеленом друге, чтобы принять решение... Точно так же помимо главного конфликта находит она правду и о Грацианском: удар бомбы, смертельно раненная Наталья Сергеевна, рядом растерянный Грацианский, реплика умирающей женщины:

— Вы так всегда цеплялись за жизнь... На дочку в гробу не пришел взглянуть...

И т е п е р ь Поля понимает, что перед ней— подлец.

Но не маловато ли этих случайно подслушанных слов, не маловато ли общения для того, чтобы взорвалась у Поли в груди ненависть к Грацианскому? Нам остается предположить лишь одно: наличие некоего магнетизма, благодаря которому улавливает Поля Вихрова суть людских устремлений, и значит, находясь в немецком плену на допросе у Киттеля, Поля, вопреки всем законам физики, вроде бы с л ы ш и т пакостные речи Грацианского о конце света, которые тот произносит в Москве... Только

присутствием какой-то странной магнетической атмосферы в фильме можно объяснить поведение Поли на допросе у Киттеля... Впрочем, Полино-то поведение как раз тут логично, и Н. Дробышева хорошо играет и испуг, и отчаяние, и решимость своей героини— только вот ситуация, в которой действует героиня, совершенно непонятна, и поведение допрашивающего ее Киттеля — полная фантастика. Представьте себе офицера на оккупированной, кишащей партизанами территории, когда этот офицер перехватил явную лазутчицу... Только безумец, помешанный на Канте, станет в этот момент вести с лазутчицей диспут о Борьбе Миров и Причине Космоса; а если этот любитель диспутов и должен по заданию гестапо изучать моральное состояние противника, то, скорей всего, его допустят к пленному для душеспасительных бесед о штриховом и бликовом искусстве лишь после того, как какой-нибудь бойкий ротный костоправ попытается выколотить из жертвы оперативные данные, от которых жизнь и смерть его зависят... Так вот, рискуя получить пулю (и получая ее в конце концов), сей фантастический Киттель ведет-таки с Полей Вихровой неторопливый философский диспут в обстреливаемой со всех сторон землянке, причем вместе с Полей мы ни на минуту не сомневаемся «в благополучном исходе приключения», потому что это никакой не фронт, это и впрямь п р и к л ю ч е н и е в магнетическом хождении Поли Вихровой за Истиной...

Впрочем, многое в фильме покажется нам не слишком правдоподобным, если мы станем судить о происходящем по законам логичного кинодействия, а главное — если мы забудем при этом о существовании романа... Ведь совершенно опереточной выглядит вся сцена знаменитого разгрома Вихрова на ученом собрании лесоводов в 1937 году. Нигде, кажется, артист Н. Гриценко так не утрирует Грацианского, как в этой сцене, где его выводят п о д р у к и и он, в пенсне и с бородкой, являя собой не столько жизненную фигуру, сколько готовую цитату из Самгина (в интерпретации Луначарского со ссылкой на Добужинского), начинает читать нам цитаты из Цицерона, где имя Катилины заменено именем Ивана Вихрова... Мысленно пытаюсь сообразить, кто должен сидеть в зале заседания, чтобы подобный спектакль прошел удачно... либо усталые, махнувшие на все рукой циники... либо искренние фанатики идеи... но не эти неистово подыгрывающие Грацианскому в е р т о д о к с ы... Нет, лишь в сказочной магнетической атмосфере могут вводить под руки на трибуну живого Самгина да так, чтобы никто и впрямь не замечал подделки.

Вот что: давайте-ка вернемся к роману. Давайте бросим нашу попытку взвесить фильм как самостоятельное произведение искусства. Ибо, как ни стараюсь я отвлечься от литературного источника этого фильма, мне слишком ясно происхождение всех его тяжеловесных качеств, включая и тот непонятный, с практической точки зрения, магнетизм, который приходится привлекать для объяснения происходящих на экране событий.

Это все из романа.

Из того самого романа Леонида Леонова «Русский лес», который лет десять назад привлек всеобщее внимание и который до сих пор остается одним из глубочайших современных философских произведений.

Давайте вернемся к тому первому в романе эпизоду с приездом Поли в Москву, которым, как мы видели, открывается фильм, и посмотрим, в чем тут загадка и почему происходит тот парадокс в искусстве, согласно которому, чем тщательнее копируешь, тем больше упускаешь.

Вот начало романа:

«Поезд пришел точно по расписанию, но Вари не оказалось на перроне...»

Вы чувствуете, как скрупулезно, внимательно и любовно старались авторы фильма перевести леоновскую прозу в кинoряд... Всю предметную, пластическую, цветовую ее часть — в съемки. Но как быть с той знаменитой, многосложной, несколько даже витиеватой, втягивающей вас в сферическое кружение смысла ф р а з о й Леонова, со знаменитым, критиками описанным языком его? Проблема эта не могла не встать перед экранизаторами... и они решили ее по-своему: предметно-цветовой ряд можно отснять, не так ли? Что там о с т а е т с я: ритм речи?.. Синтаксические конструкции? Прекрасно: они будут звучать из-за кадра.

И тут произошло неожиданное. Многосверкающая фраза Леонова, будучи произнесенной диктором в качестве сопровождения к зримому ряду, вдруг оказалась неповоротливой, неуклюжей, неимоверно тяжелой. Иначе и быть не могло: я з ы к п р о з ы — кожа, существующая вживе лишь в единстве со всем организмом романа; содрать эту кожу и пересадить ее на другой организм так же трудно, как сохранить жизнь пассажиру, которого мы вздумали бы транспортировать из Москвы в Енгу по частям, отпиливая ему руки-ноги. Перенося леоновский текст за кадр, авторы сценария, естественно, стали отбрасывать в этом тексте элементы, заведомо экранизации не поддающиеся; но по какому-то внутреннему закону именно эти антикинематографические элементы и играли в прозе Леонова решающую роль...

Я выделю в тексте начала «Русского леса» эту не вместившуюся в кинофильм фразу:

«... но Вари не оказалось на перроне... Конечно, ее задержали какая-нибудь беда или заболевание...

но что могло случиться со студенткой в Советском государстве, где, кажется, самая молодость служит охранной грамотой от несчастий»?

Вот он, нерв леоновской прозы! Поля Вихрова, нежное существо, живет в этой прозе лишь постольку, поскольку с первого шага своего вступает в философское обсуждение проблем бытия... Да, Поля наивна, и первое ее слово в диспуте имитировано под юную наивность... Но самая готовность к отвлеченному осмыслению, самый импульс — мгновенно сопоставить увиденное с тем, как ты его заранее мыслишь, — самое это стремление вскрыть в быстротекущих элементах жизни их единую бытийную структуру, вывести все из одного корня, то качество мышления, о котором сам Леонов впоследствии скажет: «каждая мошка принимается всерьез» и которое на языке философов именуется словом монизм — без этой коренной черты нам не понять в прозе Леонова ни одного цветового пятна, ни одного пластического элемента, ни одного листочка на древе его романа.

Вот с древа и начнем.

Кажется, сказано: розовый снег полетел с ветвей старой сосны, когда первый раз ударил топором Кнышев на Облоге.

Снимаем камерой снизу дерево; снимаем летящий снег в красном свете юпитеров. Все есть: рубят сосну, летит розовый снег. Величественно и жутко.

Что уловили мы кинокамерой? Внешнюю предметность леоновской картины. Цветовой ее отблеск. Может быть, даже величие и жуть — внешние, так сказать, параметры прозы Леонова.

Что упустили мы?

Самое главное.

Что старая мать Облога от первого удара еще не пробудилась от зимней дремы, что жилы корней взбегали на ее ствол... что топор углублялся ей в тело... что щепа была костяного цвета, а снежная пыль — алая, как кровь, что старуха умерла, но еще не знала этого, а потом что-то хрустнуло, задрожало в ней...

Как передадите вы с помощью кинокамеры мускулистость родничковой струйки?.. Да, вы найдете натуру, высветите, отснимете и озвучите, и это будет нормальный, даже милый пейзаж, но как, повторяю, как изловите вы в объектив пронизывающий у Леонова все, неуловимый антропоморфизм, лишь при чтении открывающийся, как вы гортань ручья отснимете, его беззащитное лонце?..

Пейзаж у Леонова — не рама, взаимодействующая, так сказать, с полотном, и не аргумент в лесоводческом споре; пейзаж у Леонова — элемент натурфилософии; вне этого мы уловим лишь бледные отсветы его пейзажей.

Но точно так же и все многогранное действие его романа есть в сущности обернутая на действительность, ищущая философская мысль. И сколько бы ни открыли мы в леоновской прозе практически полезных ракурсов, мы не исчерпали бы эту прозу вне ее философского корня.

При выходе роман «Русский лес» вызвал бурные дискуссии в лесоводческой науке. Некоторые его идеи и сегодня могут показаться небесспорными. Роман обсуждали в Ленинградской лесотехнической академии; а на обсуждении книги в Союзе писателей выступали ученые-лесоводы, продолжавшие свой описанный в романе многолетний междоусобный бой.

Потом этот практически-лесоводческий аспект отошел в тень, и на первый план вышла нравственная коллизия Вихров — Грацианский. Роман открыл внутри себя еще одну бездну. Занялись социальным генезисом грацианщины, благо сам Леонов подставил тут в прародители старинного жандармского полковника Чандвецкого. Понадобились талант и мужество молодого критика Марка Щеглова, чтобы оспорить эту метрику, чтобы предположить в грацианщине более позднее происхождение. Имела мысль М. Щеглова практическое значение для нашей литературной критики? Гигантское! Особенно позднее, после смерти М. Щеглова, в эпоху XX и XXII съездов... Имела мысль М. Щеглова отношение к коренной специфике леоновской прозы? Ни малейшего!

Назвать Грацианского «советской порослью мещанства» — все равно, что назвать его провокатором царской охранки или агентом империализма; это значит придумать ему внешнее определение. К внутренней пружине образа это имеет прикладное, так сказать, отношение, ибо Грацианский — не типологическое явление в прозе, он соткан из иной материи.

Равно, как и все основные характеры леоновского романа!

Никого не удивляет, что Ивану Вихрову Леонов передал свои собственные мысли, аналогичные коим мы находим в статьях самого Леонова; известно, что знаменитая лекция Вихрова о российском лесохозяйстве была издана отдельной брошюрой как произведение Леонова; считается естественным, что любимый герой автора до некоторой степени является проводником его идей.

Но все дело в том, что у Леонова такой метод создания героя превалирует; более того, вне логики леоновских идей мы не поймем ни любимого героя Леонова, ни тех его антиподов и оппонентов, в любви к которым автора трудно заподозрить.

Цитирую речь Л. Леонова на форуме европейских писателей в Ленинграде осенью 1963 года:

«...Посмотрите, как дрожат стрелки манометров, определяющих духовное благополучие в мире... какие подозрительные гулы ползут по земле... Нечто подобное испытываешь во сне, когда, подкравшись к двери, слышишь за нею скрытное, затаившееся дыхание какого-то неописуемого существа, которое только и ждет вставить колено, чуть приоткроется малая щелка, и ворваться к тебе в теплое обжитое жилье...

Сегодня почти каждый всерьез размышляющий литератор стремится завести себе собственную небольшую, уютную, эстетически благоустроенную пустыню; каюсь, на всякий случай имеется она и у меня».

Надеюсь, догадливый читатель понимает, что нас ни одной секунды не интересовала бы фигура Александра Яковлевича Грацианского, если бы он являл собой лишь еще одну литературную иллюстрацию к горьковскому «Самгину» или даже новаторский тип вредителя, передающего иностранным агентам советские лесотехнические секреты... Я не представляю себе живого человека, который, подобно юному Саше Грацианскому, с самого начала мыслит себя личностью «с обратным знаком» — живые злодеи обычно находят для себя какую-нибудь формулу позитивности; с негативным же заданием возникают лишь олицетворенные философские парадоксы... Что ж, мне не мешает это парадоксальное самозарождение демона в леоновском романе, мне не приходит в голову судить леоновских героев приземленно-бытовой меркой — они рождены на другой стороне искусства. Но умственный парадокс грацианщины, этого суебытия «чистой мысли», начинающегося от фанатической веры в то, что «законы устанавливаем мы», и кончающегося блудливым бегством от презираемой «натуры», апокалипсическими стенаниями о конце света и уходом в теплую щель с изолированным телефоном,— этот философский казус нашего времени, есть, конечно, великое открытие Леонова.

Мы не поймем — с бытовой точки зрения, — отчего такую невольную тягу испытывают друг к другу Грацианский и Вихров, отчего двойной звездой веходит этот дуэт в романе, отчего меж противниками неясная эта магнетическая связь. Еще более любопытна творческая история «Русского леса», ибо в работе над романом известен этап, когда там не было и тени русского леса, когда грядущие герои его могли оказаться нефтяниками или строителями Волго-Донского канала. Так вот, в том первом замысле не было ни Вихрова, ни Грацианского, а был один герой, в душе которого вера боролась со скепсисом...

Однако развивающаяся в том замысле внутренняя мыслительная борьба разорвала героя надвое, разведя его идеепреемников на полюса философского конфликта; и если один из этих преемников стал парадоксальным воплощением оторвавшегося от почвы блудомыслия, то в облике другого отразилась глубокая тяга Леонова к органичности, к единству человека и земли, к той внутренне мудрой красоте бытия, когда «все пребывает всем» и человек самим существованием своим усиливает и умножает чудо природы. Так возникает в романе, кстати, оправдание избранной Вихровым профессии лесовода, в делах которого сама материя как бы утверждает живое, преемственное бессмертие свое, и человек находит в лоне мира уравновешенное свое место.

Да, тема русского леса, и вся причудливая вереница характеров, и многосверкающее богатство красок и форм, поражающее нас в романе Леонова, оправданы художественно в том смысле, что мир этот есть отражение и продолжение мучающей Леонова думы о мире.

Пластическая и зримая часть леоновской прозы — лишь надводная часть айсберга; эти контуры явственны лишь в лучах всепроникающего магнетизма мысли, составляющего основу леоновской художественности. Эти зримые картины, эти характеристики и портреты можно было бы назвать иллюстрациями, если бы они иллюстрировали какие-нибудь благополучные плоские прописи... Но этот зримый мир оживает, ибо он рожден терзающейся мыслью художника и философа, ибо мысль Леонова бьется над самыми коренными, самыми глубинными, самыми реальными вопросами нынешнего бытия нашего.

При чтении романа неизбежно воспринимается эта внутренняя его, философская тема. И частности приобретают иной смысл! И фраза леоновская не кажется ни искусственной, ни тяжеловесной! И самгинские черты в Грацианском не выглядят искусственным литературным гримом, потому что в романе эти черты — скорее отсыл к аргументам самгинской философии, чем к элементам самгинской маски. И гитлеровский оккупант, выпытывающий у Поли какие-то секретные тайности о восточном пространстве, не кажется нам опереточным шутом, потому что в романе он не столько оберст Киттель, сколько «полномочный представитель старого мира», и допрос, который учиняет он Поле, не столько допрос, сколько очередная «философская трапеза», открывающая нам новую главу в одиссее леоновской мысли.

Легко понять, какие трудности встретили человека, который углубился с кинокамерой в философский лес Леонида Леонова.

В одном из интервью, данном в период съемок, постановщик картины В. Петров сказал: «Когда читаешь роман (а книга эта — неизменная спутница каждого члена нашего творческого коллектива), то создается впечатление, будто автор следит за своими героями кинокамерой...»

Понятно, что режиссеру хотелось подбодрить себя — в русском лесу не следует терять присутствия духа... но положа руку на сердце — трудно найти сейчас прозу, более неудобную для кинокамеры, чем леоновская.

Кинематографисты хотели создать новый вариант леоновского романа, — как выразился В. Петров в том же интервью, — вариант, «переданный языком кино, цветом, музыкой».

Что ж, это им и удалось. Но парадокс в том, что чем добротнее воссоздаем мы в пластике актерской игры, в «цвете и музыке» верхний, надводный, так сказать, пластический мир леоновской прозы, тем больше упускаем ту основную и подспудную ее часть, отражением коей плывет на наших глазах этот причудливый и узорный верх. Ибо если сам он есть отражение терзаний мысли, то в наших киноэпизодах мы в свою очередь создадим отражение второй степени, иллюстрации к иллюстрациям. И чем добротнее будут наши кинosредства, игра актеров, цвет и музыка, тем печальнее будет ощущение ложности самого пути, которым мы пошли.

А как надо идти?

Во всяком случае, не цепляясь со скрупулезной педантичностью за каждую ветку леоновского леса. Чтобы понять роман, наверное, надо прежде всего оторваться от его внешнего рисунка. И, наверное, еще одно надобно вспомнить: что помимо «цвета и музыки» в «языке кино» есть такое любопытное средство выражения, как монтаж.

Но здесь я, кажется, выхожу за пределы своего жанра. Ибо если бы я знал, как надо решать ту или иную задачу искусства кинoсредствами, я не тратил бы времени на писание критических статей.

Ю. БОГОМОЛОВ,
М. КУШНИРОВ

Как оседлать коня?..

Вопрос сформулирован четко и недвусмысленно и вынесен в заголовок фильма: «Кто оседлает коня?» *. Его содержание не исчерпывается историей и судьбой строптивого жеребца. Ибо вопрос задан и в широком плане. Кто будет жить и работать на земле отцов и дедов? Обрабатывать виноградники, сажать деревья, объезжать коней? Кто?

Старший из сыновей Алхаса Чамбе уже в городе. Теперь уходит младший. И старик не одинок в своем горе. Нет в деревне такого дома, из которого по той или иной причине не ушел бы в город молодой парень.

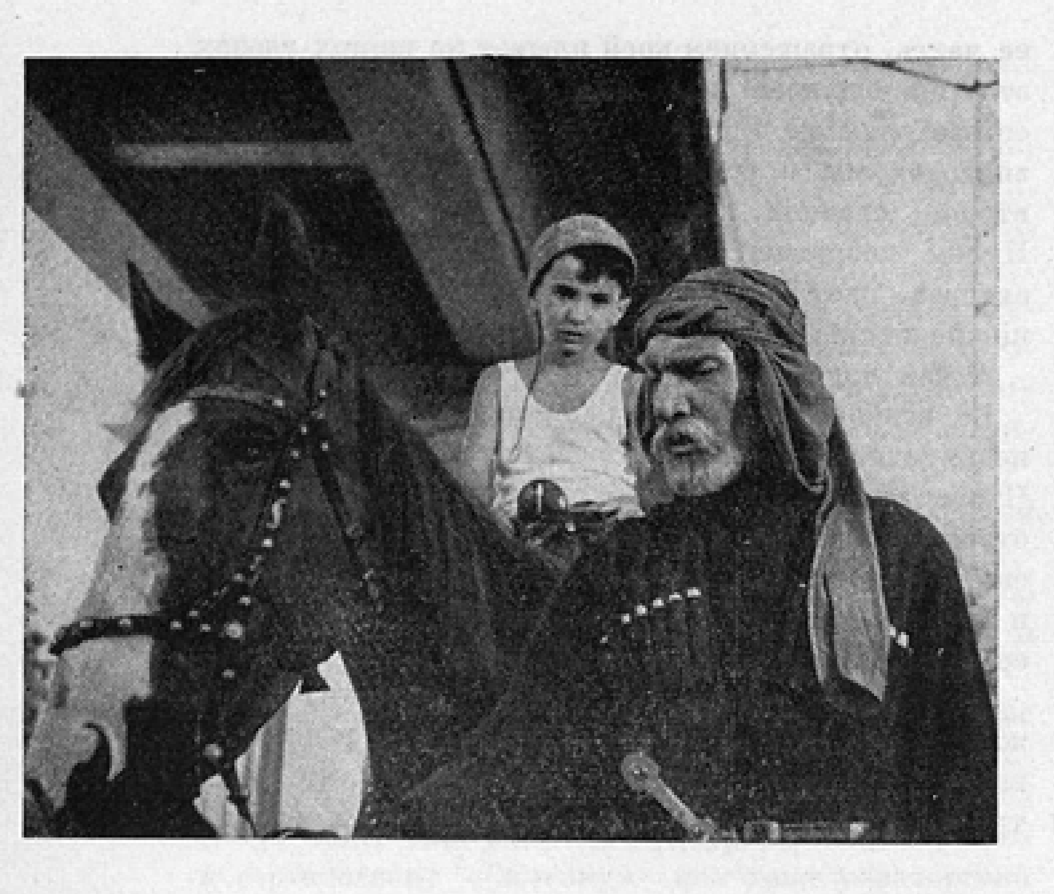
«Все хотят получить образование», —замечает один из друзей Алхаса. Старики понимают — в этом нет ничего предосудительного. Но все же кому-то надо оставаться в деревне...

Утром, после того как сын укатил в город, старик идет по селу, не смея взглянуть в глаза односельчанам. И тут он видит, как совсем еще молодой, горячий парнишка неумело пытается обуздать норовистого коня. Старику больно смотреть на этого горе-наездника. Он сам вскакивает в седло. Но старость есть старость, и он не в силах удержаться в седле. А вечером в доме старого Алхаса соберутся его друзья-односельчане, такие же старые и одинокие. И будут петь тоскливые, долгие песни, однообразные и грустные.

Итак, вопрос не только поставлен. Он заострен. И не без основания, поскольку проблема, столь резко обозначенная в первых же кадрах картины, в общих чертах отражает одно из противоречий развития современной грузинской деревни. И не только грузинской. В последнее время мы видели не один фильм, который в той или иной мере затрагивал эту острую тему. Достаточно вспомнить хотя бы «Белый караван» той же студии «Грузия-фильм». Значит, вопрос, выдвинутый жизнью, стал предметом разговора в искусстве. Значит, не отвлеченная, не умозрительная проблема занимает авторов, а вполне реальная и значительная.

Однако вот что странно. Сама по себе значительная и реальная, эта проблема в фильме предстает искусственной и нарочитой. Прежде всего замечаешь, что

* Сценарий И. Тарба, А. Витензон. Постановка Ш. Манагадзе. Оператор Ф. Высоцкий. Художники Ш. Гоголашвили, Р. Махарадзе. Композитор Р. Логидзе. Звукооператор В. Долидзе. Редактор Г. Бараташвили. «Грузия-фильм», 1964.



«Кто оседлает коня?» К. Даушвили — Алхас Чамбе (справа), Г. Николайшвили — Бекну

она возникает на экране несколько раньше, чем мы вообще успеваем познакомиться с персонажами фильма, с их характерами и поступками, с их трудом и бытом.

Фильм так и начинается — с изложения сути вопроса. В предрассветной мгле едут двое всадников, лиц которых мы не видим, и с горечью сетуют на то, что молодежь все уходит и уходит в город. Потом мы узнаем, что один из всадников и есть тот самый старый Алхас Чамбе (его играет К. Даушвили), чьи сыновья покинули деревню.

Такое начало показательно. Действительность в своей живой и конкретной форме для авторов имеет значение лишь некоего общего места, которое, как всякое общее место, наименее интересно и потому произносится скороговоркой. В результате сложный жизненный процесс получил весьма упрощенное толкование. Его заняла общедоступная схема. Схема задает сюжетный ход, подсказывает характеры персонажей.

Старик отец, суровый поборник старины, не желающий отпускать детей из-под родного крова. Его непокорный сын, мечтающий поскорее увидеть дальние города и страны. Невеста сына, которой тоже больно расставаться с любимым...

В том же стандартном ключе выдержаны диалоги персонажей. Герои без конца варьируют одни и те же общие фразы.

«— Ты не должен уезжать из деревни... не должен покидать дом своих предков...» (это отец).

«— Не хочу оставаться в деревне... не хочу больше жить в этом доме...» (это сын).

«— Не покидай меня... не оставляй одну... не уезжай...» (это девушка).

«— Но я должен ехать... должен учиться... должен стать капитаном...» (это опять сын).

Столь же прямолинейны попытки авторов придать внешнюю выразительность, кинематографическую эффектность тем или иным сценам.

Вот, например, отправляется старый Алхас проведать сыновей. Авторы придумали колоритную сцену — проезд старого джигита верхом по городу. Едет он в башлыке и черкеске мимо домов и троллейбусов — важный, серьезный. На него с любопытством глазеет толпа. Но больше всего любопытна сама камера. Она долго любуется этим контрастом. Она его заметила и тем уже горда.

А вот еще одна «красивая» сцена — последнее свидание Беслана и его любимой девушки Асиды. Сидят в лодке он и она. Все хорошо, все спокойно. И вдруг девушка точно взрывается: кричит, что не хочет отпускать любимого, что передумала и... картинно бросается в воду. Он — за ней. А через секунду они уже бредут по берегу, взявшись за руки,— два живописных силуэта, озаренные, как водится, светом луны...

Ясно, что и логика поведения героев выстраивается все по той же схеме. Сын уезжает, чтобы поступить в мореходное училище. Девушке остается терпеливо ждать писем от любимого, отцу — делить горе со старыми односельчанами. И терзаться вопросами: что же дальше? Кто оседлает коня?

Условия заданы и определены с прямотой арифметического задачника. Но у искусства свои законы. Как бы логично и четко ни были сформулированы условия, решение проблемы не обязано совпасть с ответом на последней странице. Видимо, это сознавали и сами авторы. Поэтому им, хочешь не хочешь, пришлось обратиться к реальной жизни и попытаться рассмотреть, каким путем решает эту проблему сама действительность... И как это часто бывает в подобных случаях, при соприкосновении умозрительной теории с живой практикой результат опыта оказался совершенно неожиданным — вероятно, в первую очередь для самих авторов. Ибо с того момента, когда старик Чамбе привозит к себе в деревню своего внука Бекну, сюжет фильма устремляется в совершенно ином направлении. Мы становимся свидетелями трогательной и красивой дружбы мальчика и жеребенка. История сама по себе милая и забавная, однако ничуть не проясняющая существа затронутого вопроса. Получился фильм в фильме — короткометражный в полнометражном.

Сам по себе этот «внутренний» фильм не лишен приятности. Мило и непосредственно играют в нем

дети — Г. Николайшвили (Бекну), М. Манагадзе (Квейза). Их беседы, забавы, веселая возня выглядят вполне достоверно и вызывают добрую улыбку. Вносят известное оживление и «бессловесные исполнители» — щенок, жеребенок. Это все тот же «самоигральный» материал, который действует на зрителя безотказно. Но как бы ни был приятен этот маленький фильм, он имеет сугубо частное значение. Ведь замахнувшись на широкую постановку проблемы, авторы решают ее очень узко. Тонконогого, стройного жеребца седлает с помощью деда Бекну Чамбе. И в финале гордый и счастливый мальчик восседает на покорном ему коне. Старому Чамбе хочется верить, что теперь внук не оставит его, что теперь есть кому седлать необузданных коней.

Хотелось бы и нам поверить в это. И очень может быть, что Бекну действительно посвятит свою дальнейшую жизнь крестьянской работе. Мы готовы вместе с героем (и авторами) разделить самые радужные надежды. Но ничто не может нам помешать предположить и другое — совершенно обратное. Что Бекну, достигнув возраста дяди Беслана, тоже загорится желанием стать капитаном дальнего плавания.

Видимо, старому Чамбе надо уже сейчас думать о том, как «привязать» внука к земле. Но опять же как? Порушить в щепки старый баркас, дабы он не возбуждал в мальчишке лишних мечтаний? Или при случае показать ему, что и конь может порой обогнать автомобиль? Или, наконец, подарить жеребенка, сделать лучшим наездником и игроком в цхенбурти?..

Да, сейчас мальчику хорошо в родном доме. Он с удовольствием слушает рассказы деда, лазает по скалам, плещется в горной речушке, собирает виноград и хурму, воспитывает жеребенка. Все это милые мальчишескому сердцу радости, не больше.

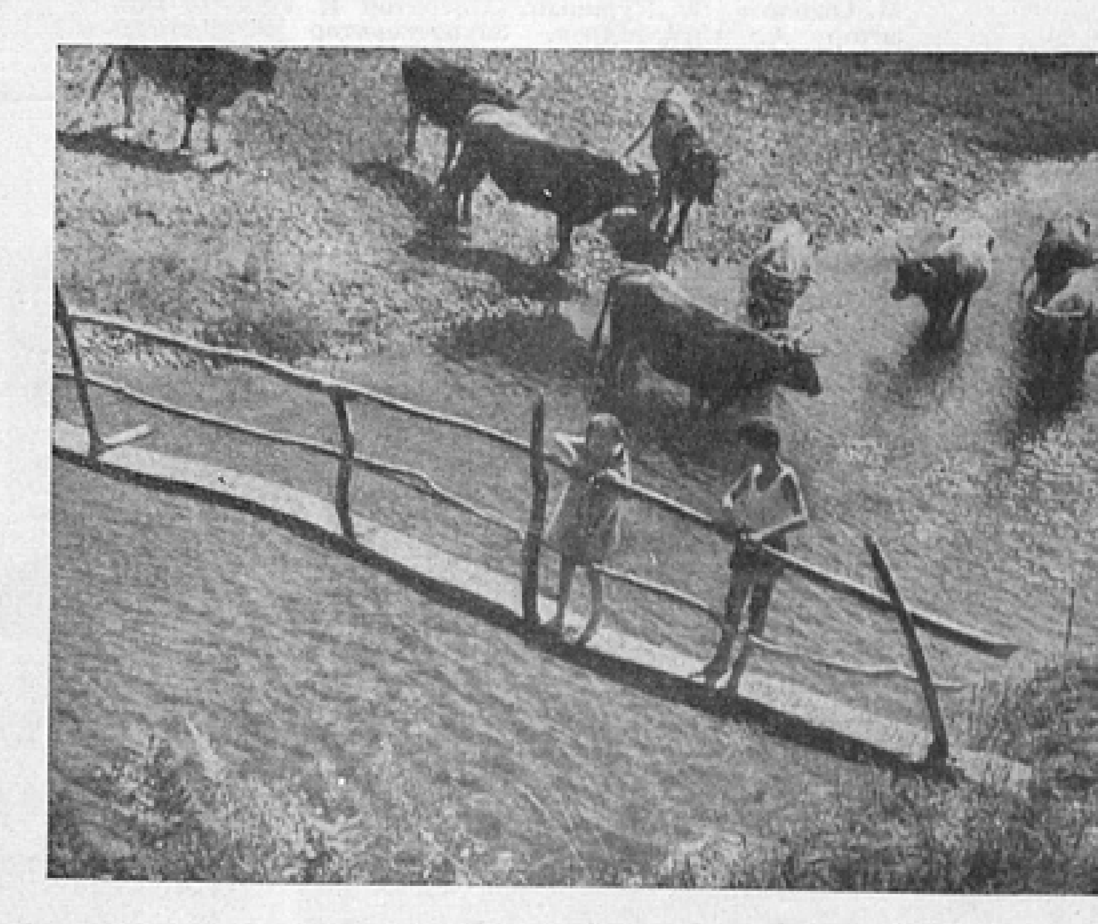
Вспоминается, что примерно тот же круг занятий был и у другого грузинского мальчишки—Зурико (из фильма «Я, бабушка, Илико и Илларион»)— с неменьшим удовольствием карабкался на скалы, купался в горном ручье, охотился на зайцев, возился со своей собакой Мурадом. Но в фильме за всеми этими, казалось бы, идиллическими картинами стояло нечто более существенное. Авторам удалось обнаружить глубокую внутреннюю связь человека с природой, человека с родным кровом, человека с землей. Поэтому возвращение взрослого Зурико меньше всего кажется нам результатом доброй воли авторов и хорошего отношения их к своим героям. Ибо раскрыта закономерность такого итога.

В другом грузинском фильме—«Белый караван» — исследуется, как та же связь человека с природой, землей, родным кровом иногда слабеет и даже рвется...

В фильме «Кто оседлает коня?» эти проблемы, как мы уже говорили, взяты умозрительно. И картины деревенской жизни предстают перед нами в перечне лишь внешних примет. Чайные плантации, где девушки в белых платках, надвинутых до глаз, собирают урожай; тенистые сады, шаткий мостик через горную речку; деревенский стадион, где в свободное время колхозники играют в свою любимую игру — цхенбурти. Вот и все, что заприметили авторы в современной деревне. Поэтому одинаково неясно по фильму, почему сыновья Чамбе уходят из села, а внук его должен остаться в той же деревне. В первом случае авторы намеренно лишили себя возможности объяснить, как рушится связь с землей (к началу фильма старший сын давно уже не живет в деревне, а младший в первых же эпизодах заявляет о своем твердом намерении уехать в город). Во втором — просто-напросто упущена возможность проследить, как такая связь возникает и крепнет.

Получилось, что авторы как бы задали риторический вопрос. Сами себя спросили и тут же, с ходу сами себе ответили. Не отдавая при этом отчета, насколько серьезна и сложна поднятая проблема и насколько случайно, торопливо предложенное ими решение.

«Кто оседлает коня?»



Наталия СОКОЛОВА,
*член-корреспондент
Академии художеств СССР*

По-лесковски

Зная, что мне предстоит встретиться на экране с «Левшой»*, я вчера вечером перечитала замечательный лесковский сказ. Но как всегда Лесков так захватил и очаровал меня, что я забыла, зачем сняла с полки книгу. И сегодня поутру я вновь прочитала «Левшу», уже, так сказать, с кинематографической точки зрения. И на этот раз мне показалось, что «Левша» создан для кино, что передо мной готовый сценарий. Сколько событий уложено в этот короткий рассказ! Сколько динамики и какой лаконизм! Даже странно, что кинематографисты до сих пор не обращались к этой вещи. Ведь театр, который по своим изобразительным возможностям несравненно ограниченнее кино, не миновал «Левши». Зрители 20-х годов с восхищением вспоминают блестящий спектакль «Блоха» в МХТ-II, поставленный А. Диким и оформленный Б. Кустодиевым.

Но, конечно, известного режиссера И. Иванова-Вано и молодых художников А. Тюрина, А. Курицына и М. Соколову увлекла не только исключительная кинематографичность «Левши», но сама суть произведения, его патриотизм, восхищение народной сметкой, талантливостью русских людей, их упорством, трудолюбием, скромностью. Сам Левша — все его поведение, те немногие слова, которые даны ему автором, — отвечает на некоторые современные размышления о русском характере. В то же время сколько в лесковском сказе остроумной сатиры!

И мультипликационный фильм, который мы увидели, согрет этой любовью к народу и вместе с тем остроумен и сатиричен.

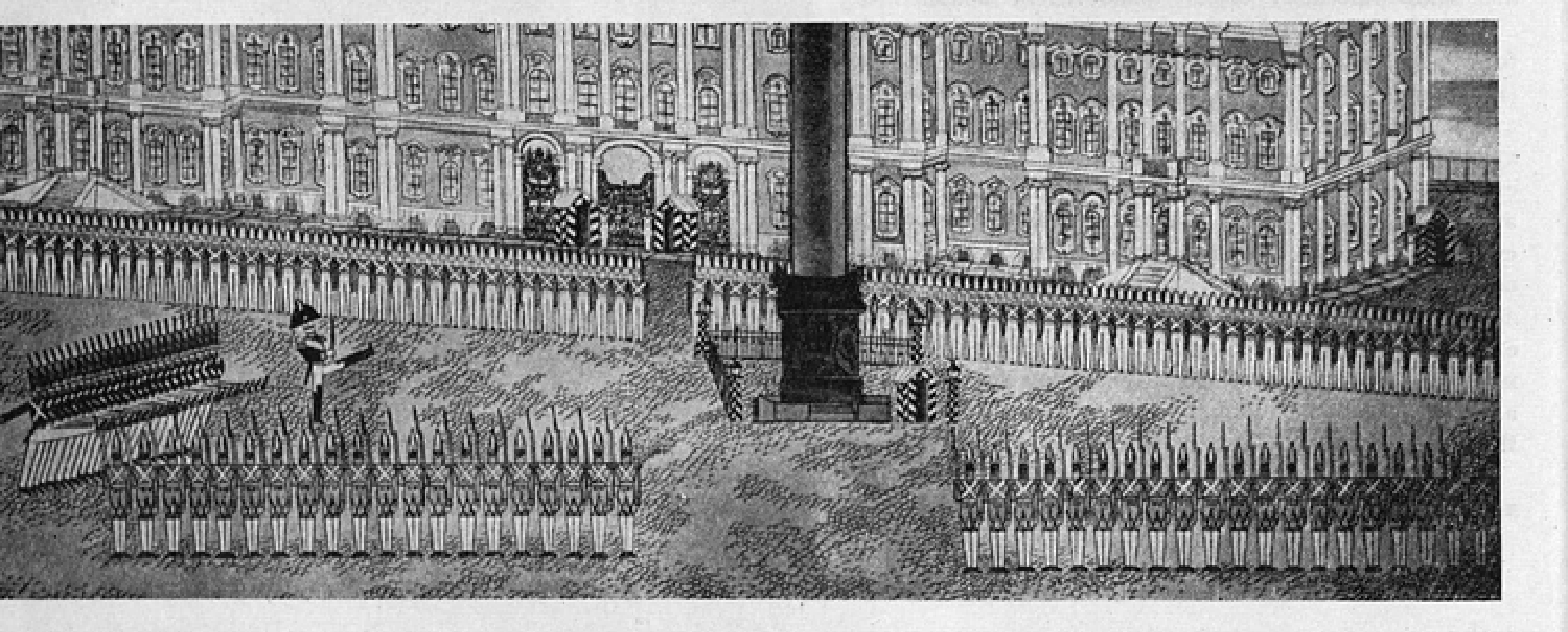
Фильм блестяще сделан по рисунку. Кто-то говорил, что эта мультипликация выглядит как иллюстрации к тексту. Я этого не почувствовала. Для меня текст и изображение сливались воедино, образуя совершенно самостоятельный вид искусства.

И особенно дорого, что нет тут никаких разухабистых русских молодцев с гармошками и жеманниц в сарафанах и кокошниках, наводнивших наши эстрадные представления. Этот стиль «рюсс» ужасен, пошл, портит вкус, компрометирует русское искусство.

Очень, на мой взгляд, удался Левша. А это нелегкое дело — дать в мультипликации положительного

* Сценарий и постановка И. Иванова-Вано. Режиссер В. Данилевич. Художники-постановщики А. Тюрин, М. Соколова, А. Курицын. Оператор И. Голомб. Композитор А. Александров. Звукооператор Б. Фильчиков. «Союзмультфильм», 1964.

«Левша»



героя, чтобы он был человечен, трогателен, прост. И это получилось. Мне не помешало и то, что есть некоторое отступление от Лескова. В фильме Левша очень молодой, не косой и без бородавки. Это оправдано желанием авторов привлечь к своему герою симпатии зрителей.

А вот Платов, мне кажется, «переигран». Его даже трудно рассмотреть, до такой степени он «изрисунился» — этот русский солдат, храбрый воин, чья вера в Россию противопоставляется низкопоклонству царского двора перед всем иностранным. У Лескова Платов — фигура героическая, а в фильме он окарикатурен.

Есть, по-моему, и еще один просчет. Если в фильме счастливо достигнуто единство авторского литературного замысла и изобразительного решения, то полной гармонии между лесковским текстом и его звучанием с экрана я не почувствовала. И это досадно. У Лескова поразительный язык. Нет фразы, которой не хотелось бы повторить. И все написано без нажима, без сантимента. А у Д. Журавлева жанровое чтение, и когда он начинает «играть», пропадает многое.

Ведь прелесть фильма в том, что авторы сумели «нарисовать» Лескова, оставаясь верными духу литературного первоисточника. И так хотелось бы, чтобы и замечательное лесковское слово прозвучало с экрана истинно по-лесковски!

Наталия КОНЧАЛОВСКАЯ,
писательница

Подлинно русский

Во время просмотра «Левши» я все вспоминала, как мой дед Василий Иванович Суриков учил меня отличать, что в искусстве истинное, а что нет. Как-то он показал мне стилизованные игрушки (в 1912—1913 годах) — раскрашенных баб и мужиков. Это была дешевая рыночная стилизация, и дед меня наставлял: «Это плохо, а теперь погляди сюда, на хорошее». И он достал деревянные картины, на которых были красками нарисованы люди. Это были созданные неизвестными мастерами, левшами народной живописи, старинные русские лубки, которые Василий Иванович очень любил.

Это чувство подлинно русского искусства особенно привлекательно для меня в кинематографическом воплощении «Левши». Графика, живопись фильма идет от русской игрушки. Причем не от движущейся деревянной игрушки, а от нарисованной, от лубка. И нет в этой мультипликации ничего общего со стилизованной игрушкой дурного вкуса.

Мне нравится, что в этом фильме все ново, свежо. Нет привычных для мультипликации фигурок с раздельными движениями.

В каждом эпизоде «Левши» движется что-то одно, наиболее в данном случае выразительное.

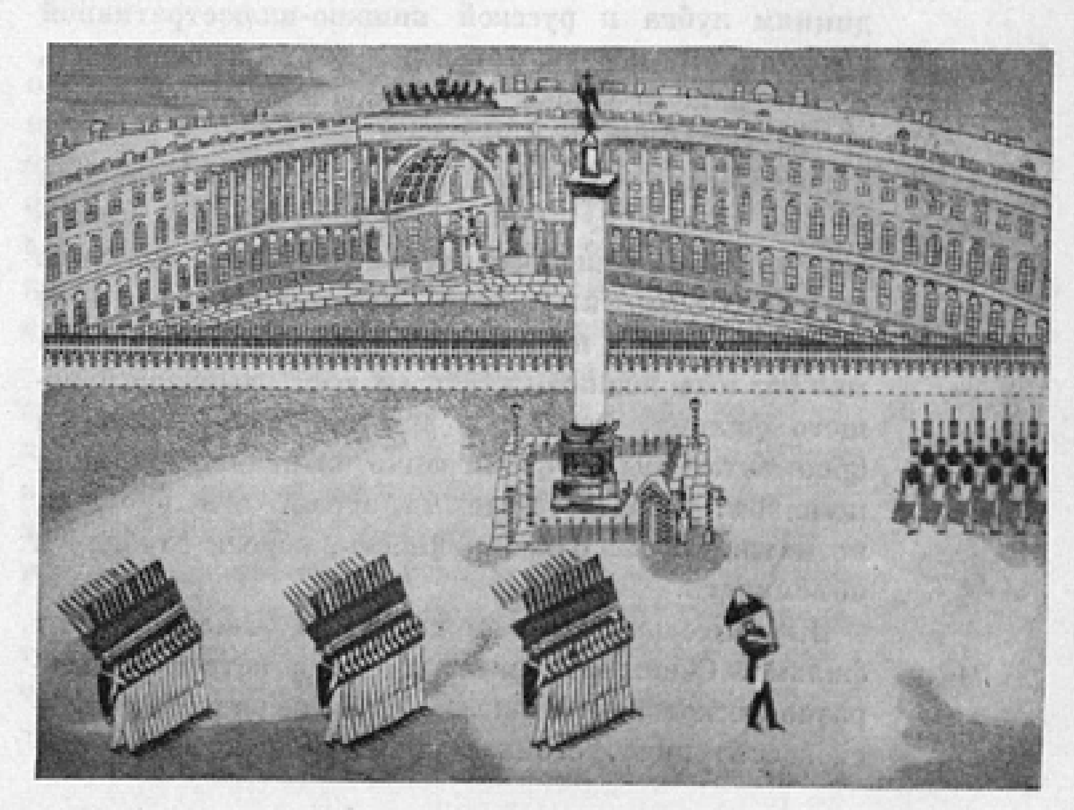
Все остальное неподвижно. В фильме много тонкой выдумки. Как, например, остроумно чернеет портрет Александра I, когда царя одолела черная меланхолия. Цари вообще очень удались в фильме. Понравились мне и гравюры-пейзажи, особенно Лондон и зимний, заснеженный Петербург.

Сам Левша, выразительный, трогательный, — большая удача фильма. На мой взгляд, Д. Журавлев читает великолепно. Например, когда слушаешь разговор Левши с Николаем I о том, как Левша с товарищами аглицкую блоху подковал, то слепо веришь, что это именно так и было.

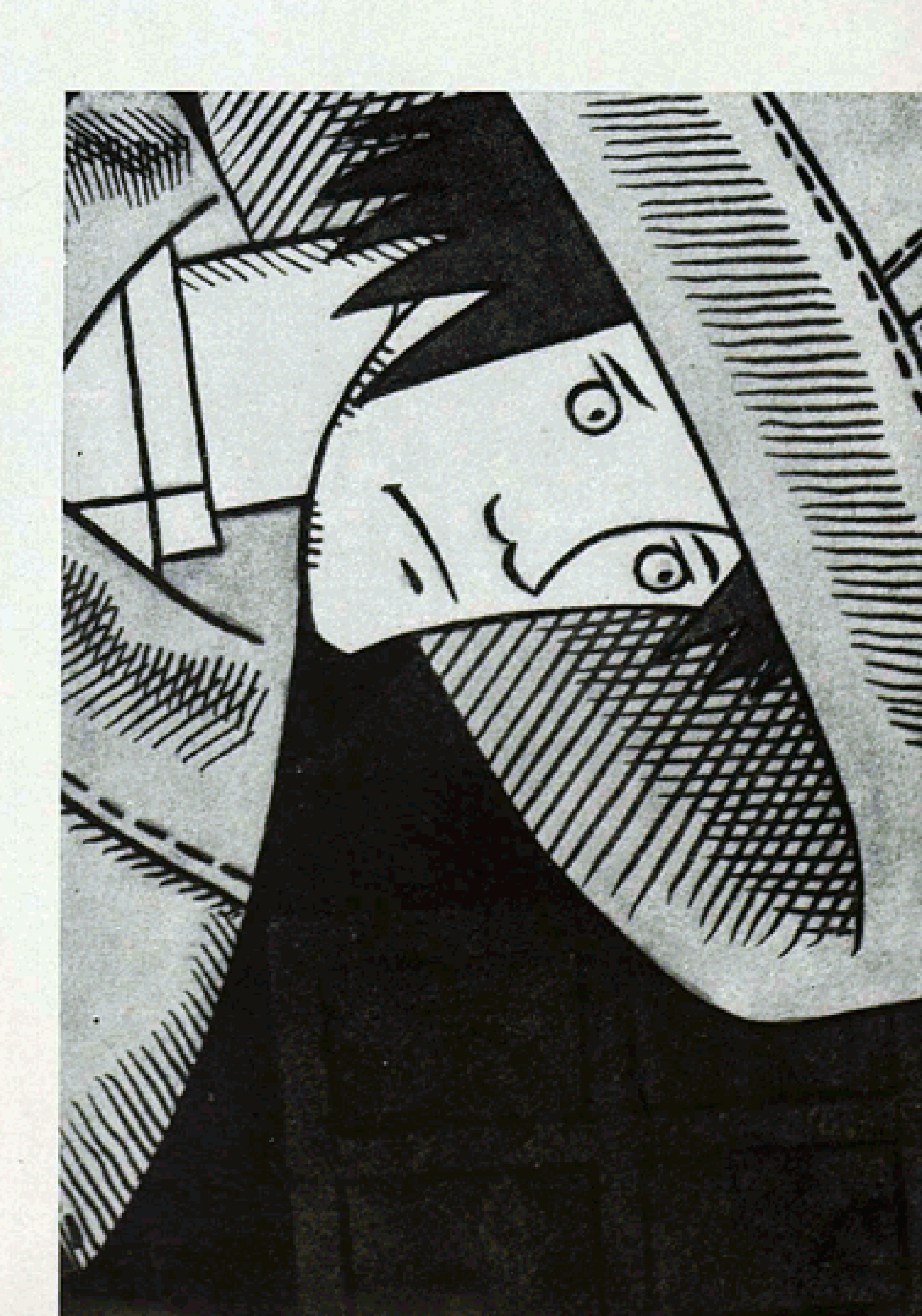
Мне кажется, что фильм перегружен многочисленными фонами. Каждый из них в отдельности хорош, но их такое изобилие, что не успеваешь рассмотреть подробности.

Общее впечатление очень радостное. Фильм хорошего вкуса, подлинно русский, без подделки, смотрится легко, с удовольствием.

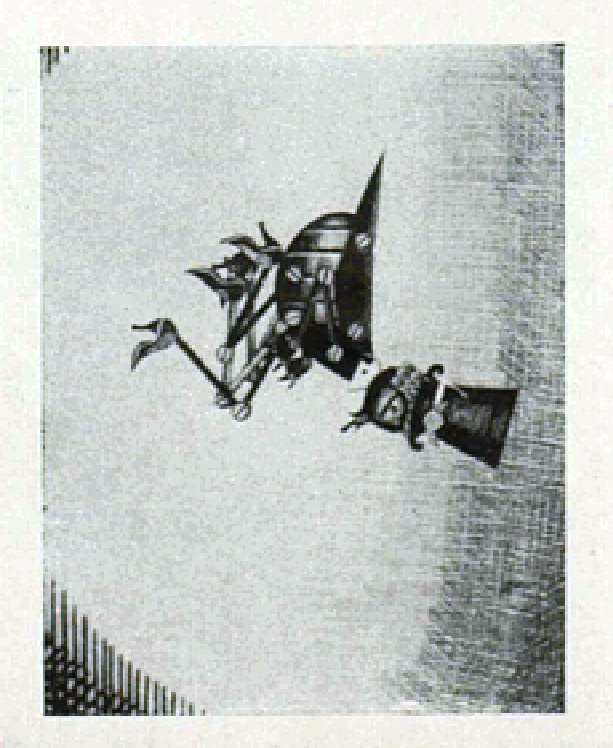
«Левша»

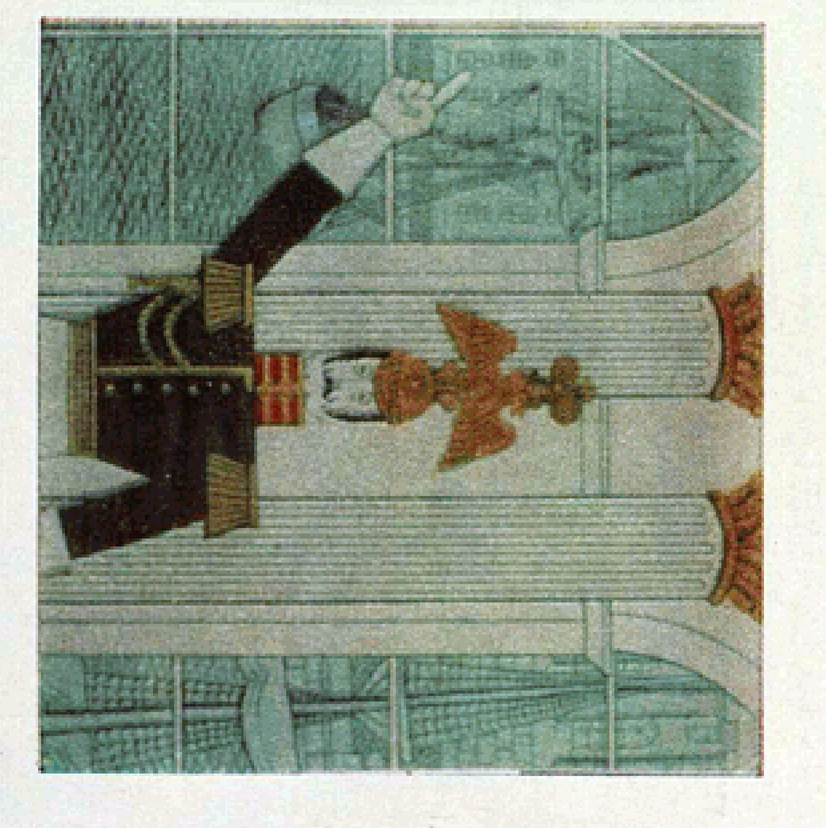


Кадры из фильма «ЛЕВША»

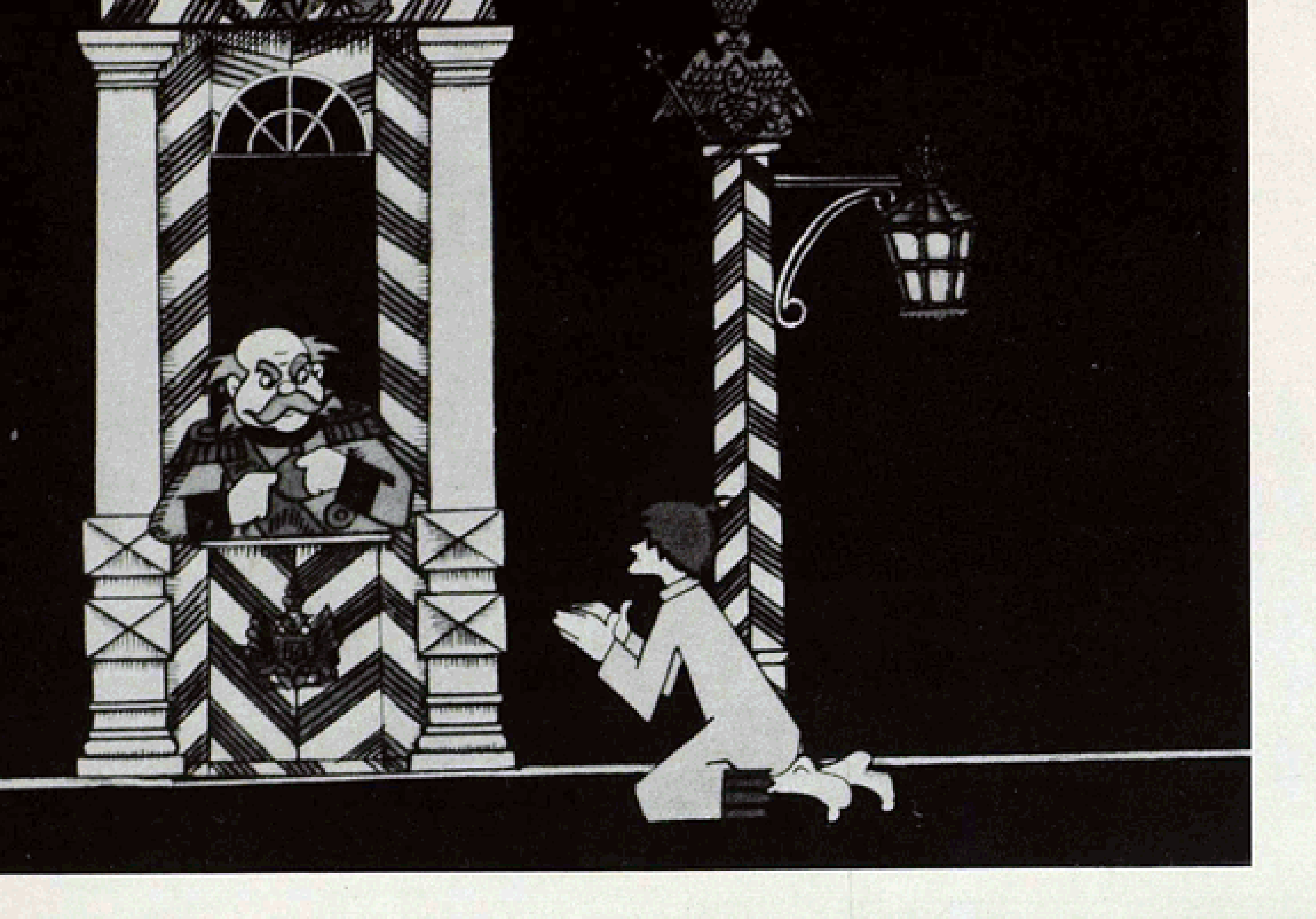




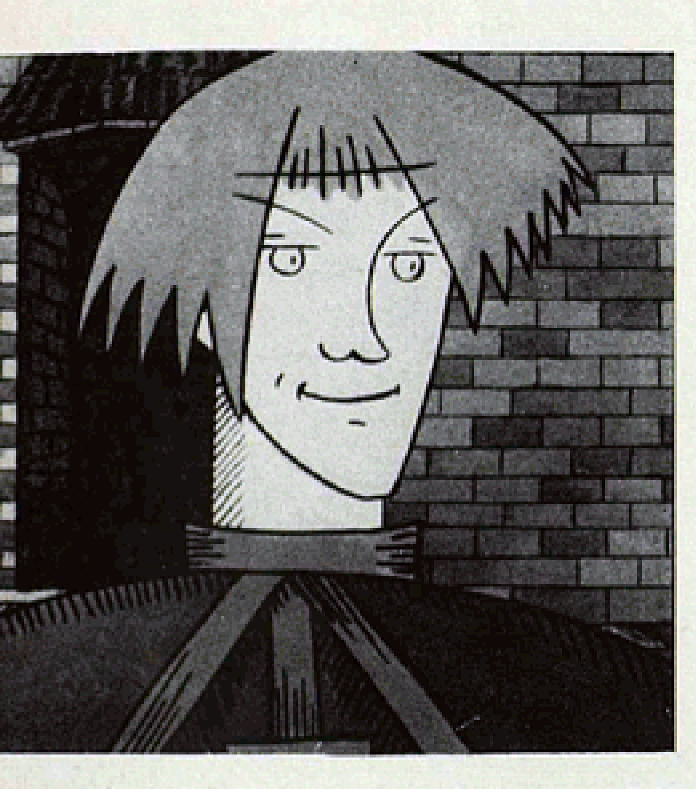








Кадры из фильма «ЛЕВША»









Борис ЕФИМОВ,
народный художник РСФСР

Ожившие гравюры

Когда становишься свидетелем успеха, который приходит к художнику, ищущему новое, отказывающемуся от проторенного пути, испытываешь чувство особенного удовлетворения.

Такое удовлетворение доставил мне мультипликационный «Левша» режиссера И. Иванова-Вано и художников А. Тюрина, А. Курицына и М. Соколовой.

Я согласен, что лесковский «Левша» как бы предназначен для кино, особенно для мультипликации. И, конечно, можно было бы сделать привычную рисованную или кукольную мультипликацию с движущимися, бегающими, говорящими фигурками, с соблазнительными превращениями и различными трюками.

Но авторы кинематографического «Левши» отказались от традиционных изобразительных кинематографических решений. И вот на экране возникли, оживленные средствами мультипликации, гравюры. Примечательно, что для своих персонажей, коней, движущихся предметов они избрали тоже необычную технику. Это не куклы и не рисованные человечки. Все предметы вырезаны из ватманской бумаги, а затем разрисованы под старинную гравюру. Движение достигается перекладкой этих бумажных частиц, и только в нескольких случаях использованы шарнирные марионетки.

И так же как лесковский сказ идет от устного фольклора, так же изобразительный стиль мультипликационного «Левши» следует лучшим традициям лубка и русской книжно-иллюстративной графики. В первую очередь хочется вспомнить серию замечательных иллюстраций к «Левше» Н. В. Кузьмина.

Несомненно, авторы фильма хорошо изучили и Кустодиева, и Билибина, и Кузьмина, и многое другое. Но они ни в чем не повторили их, выступив со своими оригинальными рисунками. Это было уже очевидно в подготовительном периоде, когда мне удалось познакомиться со всей графикой будущего фильма. Эскизы и рисунки с великолепным орнаментом были филигранно выполнены тонким штрихом. Перенесенные на экран, эти рисунки, несмотря на их однолинейность, обрели глубину и объемность.

Выразительно работает на драматургию и колорит фильма. Сцены с Александром I, в которых, сообразно лесковскому описанию, подчеркивается «ласковость» царя, его жеманность, идут в пастельно-голубых тонах. А Николай I, царствование которого начинается в картине великолепными кадрами маршировки солдат, дан в зелено-желтой гамме. И наконец, финальный эпизод болезни Левши, его бреда и смерти решен в черно-сером рисунке, переводящем «баснословный склад легенды» в подлинно трагедийный ключ.

Фоны сами по себе отличны, но порой, пожалуй, с трудом «читаются». Тут добрая щедрость художников привела в некоторых местах к утере чувства меры.

Есть, конечно, и погрешности, не зависящие от художников. Например, первая панорама Петербурга лишена плавности. Но таких досадных оплошностей в фильме ничтожно мало. В памяти остаются не они, а отличные народные сцены, гравюры Лондона, Тулы, Петербурга, дворцы, «грандеву», путешествие по Твердиземному морю...

Почти нет просчетов в изобразительной трактовке характеров. Нельзя не согласиться с «похвалами» в адрес царей. Удались они художникам! Очень точно и лаконично сделаны царедворцы и их «парад» перед мелкоскопом. Для каждого персонажа выбраны наиболее для него выразительные движения. У одних движутся ноги, у других — туловище, у третьих — руки, а у англичан — только носы. Все персонажи отмечены мягким юмором, изяществом нюансов. И только в обрисовке Платова эта тонкость отсутствует.

Я не согласен с тем, что лесковский Платов— образ героический. Мне кажется, что писатель относится к своему «мужественному старику» без всякой идеализации. Этот отважный вояка, без лести преданный царю и отечеству, одушевлен искренним патриотизмом. Но до чего этот патриотизм примитивен. Ведь неграмотные тульские оружейники понимают, что «аглицкая башка тоже неглупая, а довольно даже хитрая и искусство в ней с большим смыслом», а Платову это и в голову не приходит. В своей фанатической вере в Россию он в то же время к простому русскому человеку жесток и бесчеловечен. Его «меры побуждения» нагайками, пинками, «тасканьем за волосенки» не могут вызвать никакой симпатии.

Так что дело не в ошибочной трактовке Платова, а в его неверной изобразительной характеристике. Она грубовато-гротескна, несколько суетлива и выпадает из общего стиля фильма.

Но, пожалуй, в галерее сатирических и жанровых персонажей фильма это единственный промах.

Очень хорош в фильме Левша.

При всей своей «тихости», он, как и в рассказе, наделен чувством собственного достоинства. Это достоинство присуще ему не только в английских сценах, но и в разговоре с царем и даже, при всей жалкости своего положения, в эпизодах с Платовым.

В картине живет то, что Лесков называет эпическим характером главного героя, и в этом подлинный успех режиссера и художников.

И. Иванов-Вано выступает в этой картине и как сценарист. Следуя духу лесковского сказа, бережно сохраняя его текст, он все же не стал механическим экранизатором. И. Иванов-Вано не только многое сократил (иногда очень соблазнительные для художника места), верно сохранив все самое главное, но и дал свой вариант финала с подкованной блохой. У Лескова подковать-то блоху туляки подковали, но «дансе» свое она танцевать перестала. А в фильме подкованная блоха пляшет, и притом «русскую».

Что касается «вокального» аспекта фильма, то я полностью принимаю Д. Журавлева. Это действительно жанровое чтение, но оно мне кажется совершенно правомерным. Чтец правильно нашел сдержанный тон для Левши, грубоватый для Николая I и женственно-томный для Александра I. Вот Платову и у Журавлева не повезло. Его слова даже не очень четко доходят до зрителей.

В полной гармонии с изображением музыка А. Александрова и русские песни. Все в меру, все с тактом, со вкусом. Жаль только, что «Левша» сделан не для широкого экрана, который придал бы фильму еще большее эпическое звучание и художественную выразительность.

«Левша» — событие принципиально интересное, потому что этот фильм утверждает в искусстве рисованного фильма книжную графику как один из плодотворных жанров мультипликации. «Один из» — я настаиваю на этой формулировке, так как при всей моей высокой оценке этой талантливой, новаторской работы и я не согласен с теми, кто торопится сейчас объявить обращение к книжной графике чуть ли не генеральной линией нашего мультипликационного искусства.

Каждое произведение нуждается, сообразно его идейному и художественному замыслу, в своих изобразительных решениях.

И то, что авторы фильма «Левша» нашли эти свои художественные средства, принесло зрителям фильм, в котором, повторяя слова Лескова, «олицетворенный народной фантазией миф о Левше и его похождениях служит воспоминанием эпохи, общий дух которой схвачен метко и верно».

Иво ЛЕВЕР

В соответствии с содержанием

Этот фильм не оставляет равнодушным*. Потому что за десять минут знакомства с советской «Венецией» успеваешь и привязаться к этому маленькому городку и полюбить его. Дело здесь, конечно, не только в некоторой необычности самого материала фильма, но и в авторском к нему отношении, определяющем способ организации этого материала.

Город называется Вилково. Это небольшой дунайский городок, построенный прямо на воде. Улиц, в обычном смысле слова, в нем нет — их заменяют дунайские протоки — ерики, по которым во всех направлениях снуют небольшие лодки. Город очень красив, весь утопает в зелени, и вид его сразу настраивает на поэтический лад. Поэтому так органична для рассказа о городе поэтическая форма фильма — от первого лица. Изобразительное решение фильма, его внутренний ритм, звуковой ряд — все это авторы сумели подчинить единой задаче, и во взаимодействии всех этих компонентов создается обобщенный поэтический образ города.

Дикторский текст в документальном кино пока еще является объектом постоянной и справедливой критики. Отрадно, что в этом фильме текст (за редким исключением) не вызывает привычного раздражения. Не вызывает потому, что оказывается органично вплетенным в образную ткань произведения.

Это определяется не только самим характером текста, лишенного нарочитой приподнятости, спокойного и несколько лирического, что как нельзя лучше соответствует всей атмосфере задушевного

* «Город смоляных лодок». Сценарий В. Амлинского. Авторы-операторы И. Гутман, Н. Генералов. Центральная студия документальных фильмов, 1964.



«Город смоляных лодок»

рассказа. Авторы не злоупотребляют текстом, и уж если они обращаются к его помощи, то только тогда, когда он действительно необходим. Когда он не просто добавляет что-то к изображению, но и по-своему преломляет его, переводя в некое новое качество. Текст становится неотъемлемой частью самой структуры созданного образа.

Мы видим на экране высокого белобородого старика, неторопливо ведущего лодку вдоль берега. А за экраном тем временем идет рассказ о том, как «сквозь леса России бежали сюда гонимые царем русские старообрядцы». И простой кадр приобретает уже некий символический характер — старик воспринимается нами как живая страница самой истории города.

Сменяют друг друга на экране кадры: старики на лодке в зарослях тростника, мальчишки, сидящие с удочками прямо на берегу ерика. А рассказчик говорит о «тех, кто уже отошел от большого лова» и «ловит рыбу здесь же, неподалеку», и о тех, кто еще с «детства познает смысл двух коротких слов — «вода» и «рыба». И смысловое значение кадров меняется — в сочетании текста с изображением рождается уже обобщающий образ, образ самой жизни этого города, выросшего прямо на воде.

Попробуйте исключить текст из этих кадров, и образность разрушится — кадры останутся лишь любопытными деталями, удачными «зарисовками» и не более.

Вообще вся манера рассказа найдена в фильме удивительно верно. Ритм фильма как бы воплощает и ритм жизни города, размеренный, неторопливый. Камера не спеша, шаг за шагом исследует город, заглядывает в самые тихие его уголки, останавливается при виде непривычного зрелища: в лодке перевозят огромный шкаф, в зеркале которого медленно проплывает отраженный берег. И камера с каким-то человеческим любопытством, не отрываясь, следит за этим изображением в зеркале, пока лодка не исчезает из виду.

Бесконечный ряд лодок вдоль берега, узкие тенистые ерики, бронзоволицые рыбаки, белое кружево сетей, спиралью расходящихся от лодки по воде, — все это сменяет друг друга в естественной последовательности неторопливого рассказа.

Снят фильм с удивительной легкостью и непринужденностью. Мягкая, чуть приглушенная цветовая гамма, лишенная назойливо ярких цветовых контрастов, какое-то особое, подчас неуловимое очарование, окрашивающее даже самые простые, как будто бы чисто информационные кадры фильма, — все это говорит о стремлении авторов показать красоту этого города в самом обыденном и будничном. Потому что авторы разгадали и секрет этой удивительной красоты — город, вся его жизнь словно слились с окружающей природой, стали органически неотъемлемой ее частью. И покоряет нас город именно естественной и неповторимой красотой самой природы.

Последние кадры фильма — своеобразный апофеоз этой красоты — рассвет над городом. Багровый полукруг солнца над горизонтом. Недвижное зеркало воды, отразившей рассветное небо. Окутанные туманом ерики и одинокая фигура возвращающегося с лова командира сейнера Харлампия Жигарева — лишь легкий звук его шагов нарушает разлитую над городом тишину. Город спит перед новым трудовым днем.

Жаль, что в таком фильме аляповато «приклеенным» выглядит самый последний кадр — русоволосый мальчик, мечтательно «устремивший взор» навстречу восходящему солнцу. Мальчик словно взят напрокат с рождественской открытки и умиляет разве что рассказчика, восторженно восклицающего: «Завтра и тебя возьмут в море!»

Небезупречен местами и текст. Не обошлось, например, и без кочующего дословно из фильма в фильм стандартного — «новая жизнь пришла в Вилково при Советской власти». Ощущается иногда известная произвольность и в монтаже.

Но, как говорится, это те самые «отдельные недостатки», которые действительно не разрушают в целом хорошего впечатления от фильма. И премия, которой был отмечен фильм на Международном кинофестивале во Флоренции, лишний раз подтверждает это.

А. ШАМАРО

В тайниках изуверов

Если бы меня попросили отобрать самые впечатляющие кадры из этого короткого документального фильма *— фильма, обличающего одну из наиболее фанатичных и скрытных религиозных сект,— то мой выбор, наверное, многим показался бы странным и неожиданным. В фильме, который помог зрителю «проникнуть», заглянуть в тайники сектантов ИПХС (так сокращенно называют обычно «истинно православных христиан странствующих»), естественно было бы считать «гвоздем» кадры, запечатлевшие подвалы-кельи, где годами и десятилетиями прятались от «греховного мира» иноки и инокини, — тайные молельни с темными ликами старообрядческих, «дониконовских» икон и т. п.

...Одна из рабочих комнат киностудии. Широкое окно, аппаратура у стен. Магнитофон с микрофоном на столе.

У стола сидит девушка. Ее зовут Нелей. Спокойный, доброжелательный голос за кадром расспрашивает ее...

— Вот на небе бывает блеск и гремит что-то, это что такое?

— Это боушка едет,— отвечает девушка. —Боушка на колесах. Он если рассердится на братьев и сестер солнышка, то стучит кулачками, из-за этого бывает огонь, он покарает всех, кто не будет слушаться.

— Ну, вот ты жила, значит, в Пермской области, приехала в Алма-Ату. А еще какие города знаешь?

— Перьму знаю.

— Перьму... А вот все эти города наши, в какой они стране находятся, как страна наша называется?

— Круглая земля.

— А не слышала ты о Советском Союзе, нет?

Неля отрицательно качает головой.

— А ты еще ни о каких странах не слышала?

— Больше никаких стран нету.

— А самолеты ты видела когда-нибудь?

— Я вчера видела в небушке!

— Ну, как он тебе показался? На что похож-то?

— На дьявола.

И вот этой девушке дают прослушать только что записанный разговор. Надо видеть, с каким мистическим ужасом, съежившись, как под ударом, смотрит она на магнитофон, из «чрева» которого зазвучал вдруг ее собственный голос!..

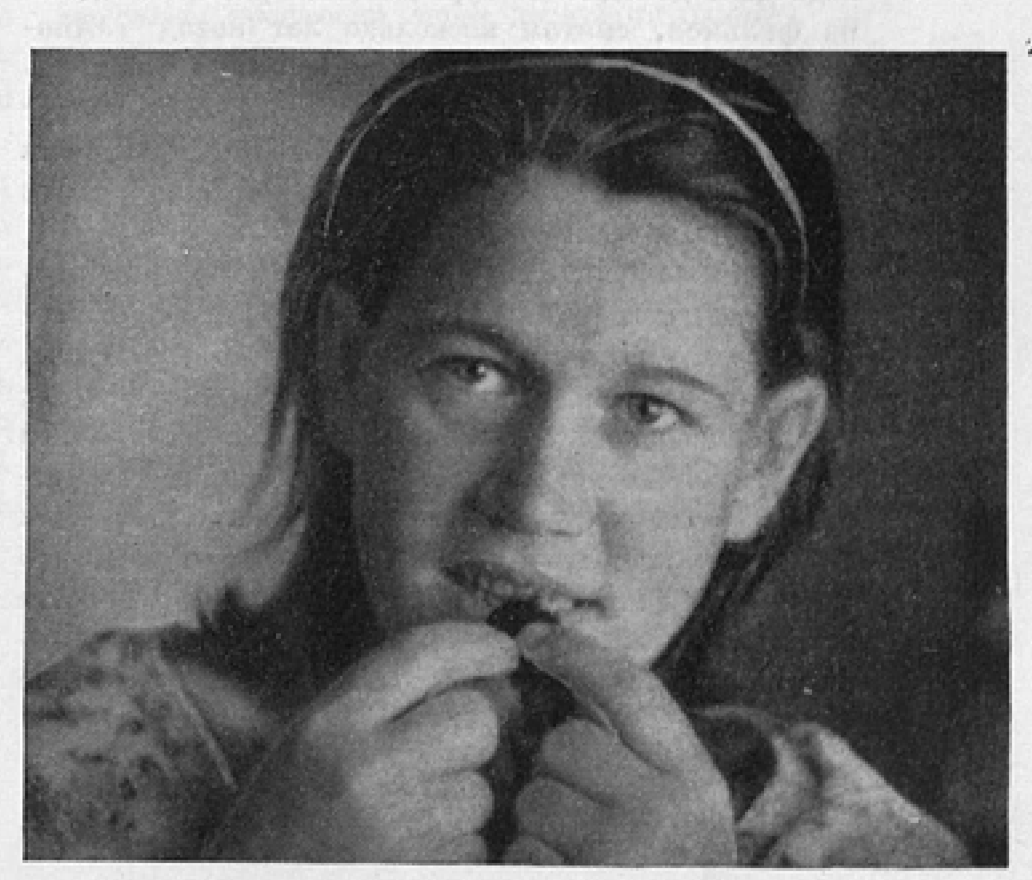
Наверное, этот эпизод был снят алма-атинскими операторами с наименьшей затратой сил по сравнению со всеми остальными эпизодами фильма. Пригласили в студию молодую затворницу, которая буквально только вчера вышла из сектантского подземелья, и незаметно для нее синхронно сняли мягкую непринужденную беседу. Один и тот же интерьер, никаких панорам, никаких замысловатых точек съемки... Кажется, что на тебя в эту минуту пахнуло холодной, могильной сыростью сектантских «схронов», что ты услышал бесконечные молитвословия, почти физически ощутил весь ужас многолетней непробиваемой, какой-то свинцовой изоляции несчастных затворниц от всего нашего, советского мира... Операторы фильма не снимали ничего, кроме двух беседующих и вращающихся дисков магнитофона, но воображение зрителя дорисовывает и изуверский облик этой секты, и страшные судьбы доверчивых людей, которые попали в волчьи ямы «древнего благочестия». Оно воссоздает даже то, что операторы не успели или не смогли снять.

«Бездна» войдет в фонд нашей антирелигиозной кинодокументалистики, который лишь за последнее пятилетие пополнился не менее чем двумя десятками картин, выпущенных разными студиями страны. Этот фильм, в известном смысле, отразил в себе характерные черты данного жанра — и сильные и слабые. Думается, что будет вполне уместно поделиться некоторыми соображениями, быть может спорными.

Антирелигиозные документальные ленты пользуются большой популярностью у зрителей. Они обличают религиозных фанатиков, изуверов,

* «Бездна». Авторы сценария М. Портной, Л. Хволовский. Режиссер Осман Зекки. Операторы О. Зекки и В. Васильченко. Звукооператор В. Поляков. «Казахфильм», 1964.

«Бездна»



святош, христолюбивых тунеядцев; они открывают обманутым глаза на правду; они бьют тревогу, призывают к идейной бдительности и непримиримости. Эти фильмы приподнимают плотную завесу скрытности над сумрачным религиозным мирком. Любому зрителю ясно, что не так-то просто и легко было снять то, что он видит на экране (в данном случае кинооператор имеет дело, так сказать, с «противодействующим» объектом съемок, противодействующим активно, изворотливо), и поэтому зритель ценит работу кинематографистов.

Но нет почти ни одного антирелигиозного документального фильма, в котором к обличительной сердцевине не были бы приклеены (как правило, в начале и в конце) ставшие уже традиционными (если не сказать — трафаретными) приставки, так сказать, позитивного звучания. Когда видишь эти хроникальные кадры, без воображения подобранные и без выдумки смонтированные, когда перед тобой на экране «скороговоркой» мелькают корпуса промышленных предприятий и жилых домов, смеющиеся дети на лужайке и юноши в белых халатах, склонившиеся над микроскопами, то невольно думаешь: «Неужели создатели фильма боятся за меня и за других людей, сидящих сейчас в зрительном зале? Неужели они и в самом деле думают, что кадры, разоблачающие религиозные пережитки, смогут перепугать нас в такой степени, что мы станем пессимистами и решим: кругом живут одни только фанатики и изуверы?»

Антирелигиозные документальные фильмы идут в общем строю, в общем потоке советского кино, выполняя свою вполне определенную функцию. И незачем, на мой взгляд, расходовать их и без того очень короткий метраж на механически приклеенные «прологи» и «эпилоги», которые просто дублируют кадры других документальных фильмов. А то ведь дело доходит до курьезов. Например, в одном из фильмов, снятом несколько лет назад («Апостолы без маски», производство Кишиневской киностудии), кадры пасхального крестного хода вокруг сельской деревушки лихо монтировались с кадрами физкультурного парада в Кишиневе. Вряд ли это можно назвать кинопублицистикой!..

Не избежали шаблона и алма-атинские кинематографисты, создавшие «Бездну». Сразу после титров зритель видит зеленые магистрали Алма-Аты, широкие витрины магазинов, цветочные киоски; руки, связывающие букет роз; детей, плескающихся в бассейне. Все это не имеет ни малейшего отношения к сюжету двухчастевого фильма... Неужели товарищи из Алма-Аты не подумали о том, что зритель их фильма, где бы он ни жил — в Алма-Ате или Киеве, в Хабаровске или Ленинграде, — направляясь в кинотеатр, непременно пройдет по широким улицам, мимо поблескивающих на солнце витрин, мимо цветов, мимо смеющихся детей.

Хочется сказать также о некоторых шаблонах, прижившихся в антирелигиозной кинопублицистике. Почти в каждом таком фильме рассказывается о людях, которые порвали с религией и начали новую жизнь вместе с миллионами атеистов. Такие кадры совершенно закономерны, ибо угасание, исчезновение религиозных предрассудков — одна из наиболее характерных сторон нашей жизни. Но хотелось бы, чтобы эту тему решали всякий раз оригинально, нетрафаретно. А получается так. В «Бездне» бывшая затворница Неля едет в автомашине по Алма-Ате и любуется ею. И в фильме «Дорога из мрака», снятом года два назад на той же студии и тем же режиссером, мальчик из сектантской семьи тоже едет по Алма-Ате и тоже любуется ею.

И наконец, фильм «Бездна» обличает старообрядческую секту «странствующих». Ранее появлялись документальные фильмы, разоблачающие другие секты: пятидесятников и иннокентьевцев, «истинно православных христиан» и «свидетелей Иеговы». Возникает вопрос: а есть ли у всех этих фильмов какая-то общая для всех них, единая цель. Конечно, есть. Ведь недаром же они называются «антирелигиозными». Эта главная цель — религия, в данном случае, христианская религия. Обличение конкретных фактов изуверства и фанатизма, процветающих в тех или иных религиозных организациях и течениях, может иметь смысл лишь в том случае, если мы тем самым обличаем и религиозную идеологию, если мы «фактом бьем идею», если мы сумеем «посадить» на скамью подсудимых вместе с изуверами и фанатиками те религиозные заповеди и предписания, которые вдохновляли их на черные, преступные дела. Фильмы, направленные против сектантства, принесут ощутимую пользу лишь в том случае, если каждый верующий человек (например, последователь православия) поймет, прочувствует, что любая религия, пусть даже самая подчищенная и благообразная, замораживает жизнь верующего, сковывает, высушивает его творческие способности, заточает его, образно говоря, в темный и затхлый «схрон». Одним словом, документальным антирелигиозным фильмам необходимы более широкие, убедительные обобщения, глубокие мировоззренческие выводы.

Фильм «Бездна», конечно, не «подведет черту» под списком атеистических документальных картин: у работников кино — борцов за безраздельное торжество атеизма — впереди еще много работы. Их ждут новые темы, новые бои — идейные бои против религии, за человека. И пусть в этой работе они развивают дальше успехи этого жанра и не повторяют его слабых сторон.

Л. ИВАНОВА

Длиною в жизнь

Мы получили очень своеобразный фильм. В нем — трагедийная ситуация и неприкрытый фарс, историческая цитата и современная хроника, лирический пейзаж и математические формулы. За детскими шалостями следует философское обобщение... Тут и актеры и люди, которые «играют» самих себя. Впрочем, после того как мы видели «Удивительное рядом», такие скачки не должны удивлять. И если я начала с этого, то для того лишь, чтобы показать, какой широкий, не стесненный никакими условностями ведется в «Педагогических раздумьях»* разговор. И он не может быть иным, потому что фильм о школе. А в школе есть все — от великого до смешного.

Мне бы хотелось обойтись без громких слов, но точнее не подберу: фильм «Педагогические раздумья» — открытие. Я сказала это не для похвалы его авторам. (В таком употреблении слово «открытие» прозвучало бы трескучим ударом в литавры.) В. Архангельский и С. Смоляницкий не явили нам никакого собственного открытия. Но достойно одобрения то, что они уважительно отнеслись к раздумьям людей о школе, сумели сделать их наглядными, интересными и важными для всех. Именно для всех, потому что фильм рассчитан не на специалистов, он популярный. И это особенно ценно — открыть для всех сложность школьной жизни, ее трудности, ее перспективы.

Парадоксально — правда? — школу знают все, и все-таки о школе знают в сущности так мало. Ни в какой другой области, пожалуй, нет настолько устоявшихся понятий и представлений, как в школьном деле. Что поделать с непреложной истиной: человечество идет вперед семимильными шагами, но каждому человеку предстоит самому дорасти до опыта человечества. Школа берет на себя эту необходимую работу. Механизм обучения в ней отработан веками. Верность его конструкции освещена благодарной любовью людей. И опять несообразность: наиболее талантливые и умные из питомцев школы, выйдя в жизнь, постепенно осознают, как много самого золотого времени потерялось зря. Мы приложили бездну стараний к тому, чтобы приблизить школу к жизни, максимально вооружить молодежь для труда и дальнейшего учения. Мы услышали лестное признание мира в том, что система нашего образования построена лучше, умнее, гуманнее, чем в других государствах. И тем не менее мы своей школой недовольны. Может быть, и сюда приложим афоризм: «чем глубже любовь, тем яростнее ревность».

Я задержусь здесь, чтобы не оставить читателя на неожиданном повороте. Спрошу: разве не приходило вам в голову, что мы очень ревнивы к своим детям, к нашей молодежи вообще? Это естественно: поколение, «сдвинувшее горы», желает видеть своих наследников еще сильнее, чем оно само. Свидетели ошеломляющих достижений века, мы способны сравнивать то, что есть, с тем, что было, умеем особенно ценить достигнутое. Для молодых чудеса эти стали обыденными. Взошедшие на перевал жизни видят ошеломляющие возможности разума и понимают, как много должны знать те, кто пойдет к этим широким горизонтам. Маленькие горизонтов еще не ощущают. В зрелые годы отчетливее слышны и шаги времени. Шумная юность не замечает их. Мы торопим свою молодежь, хотим, чтобы она скорее увлеклась перспективой созидания и вооружалась бы сознательно для жизненной борьбы. Если сказать попросту — мы требуем от детей особого прилежания к труду и учению.

Но видящие безграничные горизонты знания не могут не признать, что одним прилежанием не осилить современной грамоты. Ведь и само понятие грамотности изменилось. Раньше «грамотный» говорили про тех, кто умеет складывать азы — читать. Потом грамотность распространилась на «азы» других знаний. А теперь услышишь и про инженера: «грамотный специалист». С другой стороны, слово «наука» перестало быть прерогативой ученых. Уже сейчас рабочим индустрии и сельского хозяйства приходится иметь дело с электроникой, автоматикой, атомной энергетикой, химией. Как будут выглядеть массовые профессии через десять-пятнадцать лет? Как ввести молодежь в курс современных знаний, если знания эти растут бешеными темпами и рост их непохож на строящуюся пирамиду: развиваясь, науки часто опрокидывают фундаменты, на которых стояли... Требование времени, соединившись с ревнивой родительской требовательностью, предъявило школе серьезный счет: по-старому учить нельзя!

Вот о чем этот фильм.

Школе трудно. Школа ищет новые пути. Задумавшийся учитель — в центре фильма. Вот он читает из книги Д. Данина «Неизбежность странного мира»: «Успев стать на школьной скамье современниками Ньютона, мы не успеваем стать современниками Эйнштейна...» Если все остальные, тревожась этим, хотят, чтобы школа быстрее выравнивала свой шаг по времени, то учитель должен непосредственно

* Сценарий В. Архангельского, С. Смоляницкого. Режиссер В. Архангельский. Оператор Э. Уэцкий. Звукооператор М. Гофштейн. Редактор В. Злотов. «Моснаучфильм», 1964.

включиться в решение небывало сложной задачи. Это просто сказать. Ведь никто как учитель знает возможности ребенка. Никто как учитель видит, что, ревниво увеличивая объем знаний, мы тем самым уменьшаем их усвояемость. Слово «перегрузка» давно уже приросло к школе. Ему, мыслящему учителю, и самому в тягость натужный процесс перекачки знаний по известной схеме: сообщение — упражнение — спрос. Процесс одинаковый и у крошечных, запоминающих буквы и цифры, и у почти что взрослых, заучивающих формулы и определения. Бесконечная эксплуатация памяти. Только ли потому она вредна, что, мучая ребенка и подростка, она все равно не позволяет удержать в голове все нужные сведения?

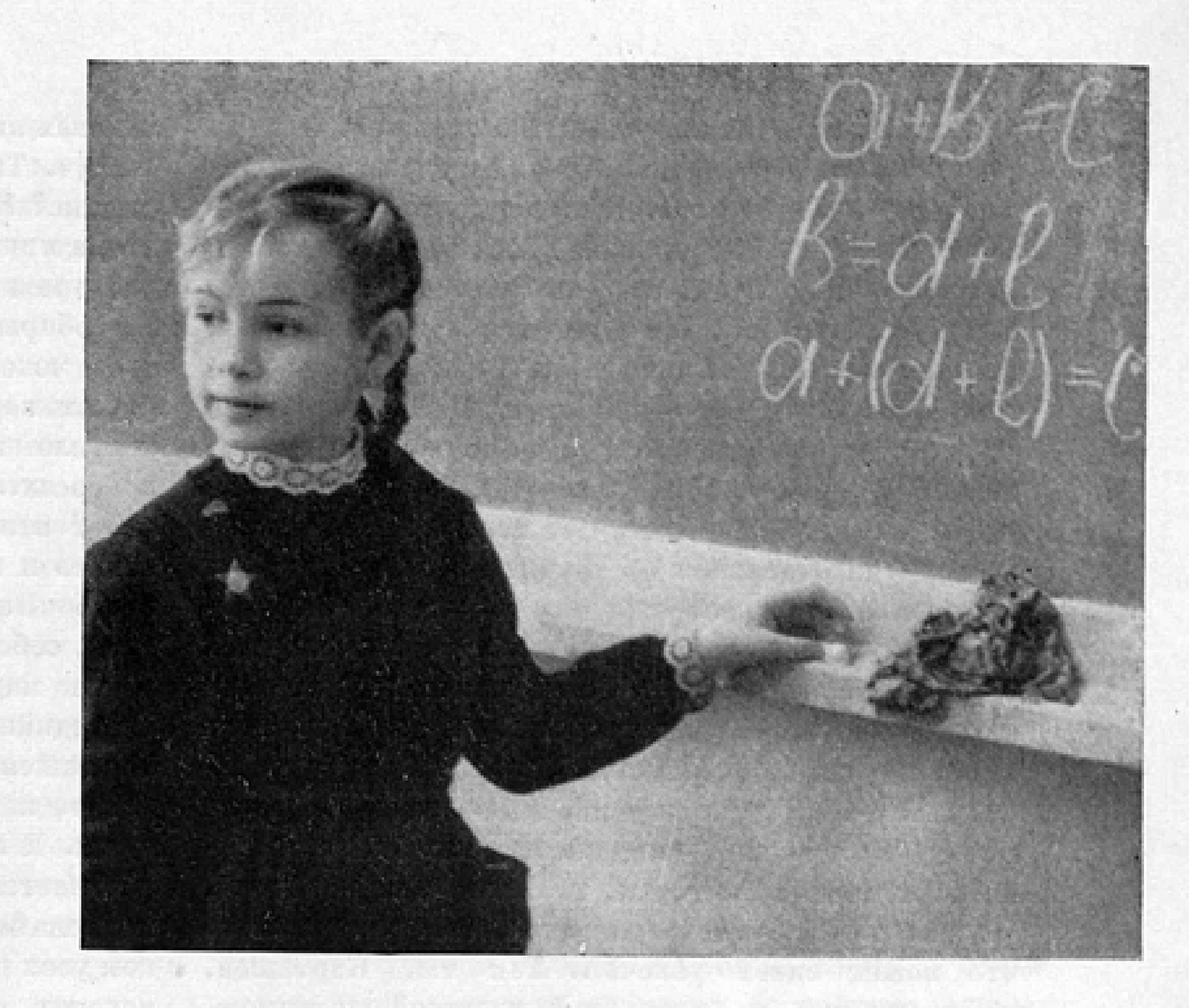
Великолепная сцена есть в фильме. Зрители неизменно встречают ее смехом. И неизменно смех почти сразу обрывается. Зрители словно спросили друг друга: что же наблюдаем мы здесь, товарищи? В самом деле, комедийный момент или трагедийный, эта документально-достоверная, снятая «скрытой камерой» сцена в десятом классе? Здоровые парни, еле втиснувшиеся за парты, скучают на уроке литературы, потихоньку шалят, как маленькие. Как тяжелую повинность, несут они свои ученические обязанности, отвечая заданное, машинально повторяют сухие формулировки учебника. По всему видно, что существо их не участвует в том, чем они сейчас вынуждены заниматься. Им это н е и н т е р е с н о. Неинтересно потому, что они не понимают того, о чем говорят. Они не доросли до этого. Переросли школьные парты, но не доросли (не то что до наслаждения сокровищами нашей культуры) до толкового изложения смысла произведения. Ум их спит. Плохо развиты мыслительные способности.

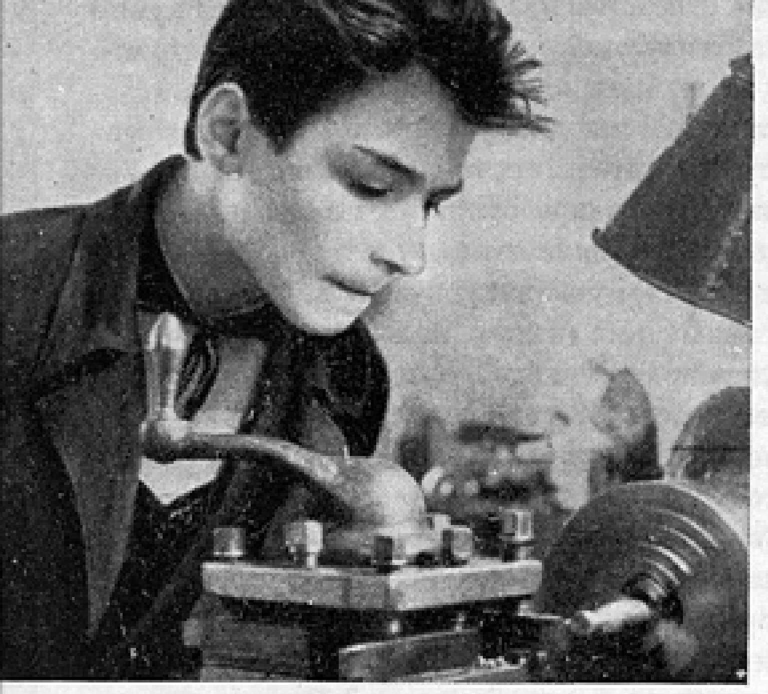
Ох, не смешная все-таки, а горькая эта сцена! И многозначная очень. Тут есть над чем поразмыслить. Почему они так ребячливы, эти без пяти минут молодые мужчины? Почему мы включаем в детство, держим в рамках детства сложную пору возмужания? Кормим с ложечки тех, у кого молодой, волчий аппетит? Не выпадут ли у них от этого данные им природой острые зубы? Они вовсе не тупицы какие-нибудь, они просто томятся бездействием, к которому их приучили. Особенно к месту сейчас эта подсмотренная сценка и потому, что подтверждает правильность сокращения сроков средней школы: противоестественно держать таких в классе, им работать пора, идти дальше. Но с чем же уйдут они из школы, какими?

От этой сценки авторы фильма провели проекцию, показали нам студента Карташева, парня с напряженным взглядом, недоумевающего — что же с ним произошло? Нет, в школе он не был лоботрясом. Он из тех, кто прилежно, даже слишком прилежно слушал все, что объясняли, учил все, что задавали. Настолько прилежно, что у него не оставалось времени ни для каких увлечений, и никакие увлечения у него не появились. («Мне казалось, что ты для этого слишком серьезен», — говорит Карташеву бывший одноклассник в ответ на упрек: «Почему ты ни разу не привел меня сюда?», то есть в ботанический сад, который с детства определил путь юноши, сделал его исследователем.) Одна лишь добросовестность двигала Карташевым. И вот хороший школьник стал плохим студентом. Как же так? А так вот: пока е г о у ч и л и, он усваивал, запоминал, но как только ему пришлось у ч и т ь с я, как только понадобилась выработка какого-то самостоятельного суждения, как только пришлось что-то с чем-то сопоставлять и искать решения — даже отлично тренированная память не сумела прийти на помощь. Ученый-преподаватель говорит: «Карташев, я хочу, чтобы вы меня поняли. Это же не просто провал. Дело в конце концов не в двойке. На третий, четвертый раз вы сдадите экзамен. Если очень захотите, через пару лет... получите диплом. Но настоящим ученым вы не станете. У вас нет воображения...»

Все как будто удалось здесь авторам фильма. Мыслящий учитель встревожен судьбой своего вчерашнего ученика, и мы встревожены, и бежит мысль учителя, и наша мысль торопится искать избавления от такой беды. Это хорошо, для этого и придуман в фильме образ Карташева. И артисту А. Грачеву он вполне удался. (Думаю, что играть в таком фильме очень трудно, потому что надо изображать не индивидуальность, а олицетворять проблему.) Удался потому, что при скупых определяющих данных актер сумел показать сложность и противоречивость простенького парня. Не дурак, но и не умен. Усидчив, памятлив, но не сообразителен. Учиться хочет, но не дается ему наука. «Не понимаю. Я старался, учил законы и формулы, делал все, что вы мне говорили. Не понимаю...» Есть, есть над чем тут подумать...

Однако именно к образу Карташева, вернее ко всей связанной с ним ситуации, относятся самые серьезные претензии к «Педагогическим раздумьям». Соединение в фильме лиц реальных и образов, созданных актерами, — вполне законный прием. И можно считать удачей почти полную их неразличимость. Но мистификацией этой следует пользоваться очень осторожно, ибо здесь легко оступиться, вместо правды подсунуть правдоподобность. Цель этого фильма — добывание мысли. Правдоподобность может толкнуть мысль на ложный путь. Не люби я так этот фильм, без всяких оговорок сказала бы, что ловкость рук в нем кое-где обернулась почти мошенничеством.



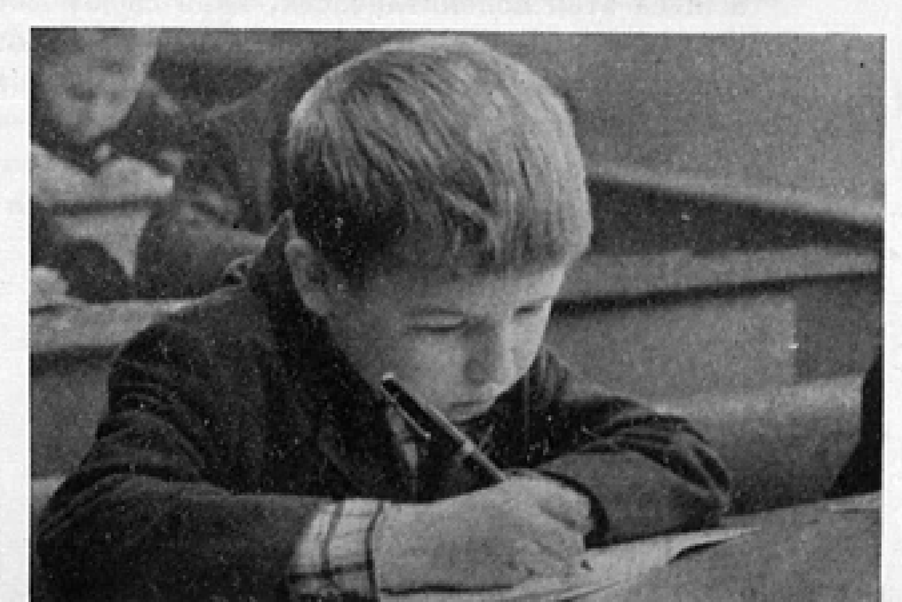


«ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ РАЗДУМЬЯ»









Не дает нам покоя бедолага Карташев. Авторы фильма сами добивались этого. Еще раз придется вникнуть в Карташева. Вам не хотелось его утешить? Мне хотелось, такой он трогательный и запутанный. Постой, сказала бы я живому Карташеву, не страдай, нет у тебя никакой трагедии. Ученым можешь ты не быть... Не слушай, что говорят о тебе авторы фильма, пока ты растерянно бредешь из лаборатории, а если услышишь, не верь, они сами путаются в объяснении твоей неудачи: «Так, конечно же, нет воображения отдельно и труда отдельно. Но труд лишь за отметку, из корысти делает воображение, творчество бессмысленными. Потому-то и горения нет, что мирок твой слишком узок и прост!» Разве можно ругать человека за то, что он неталантлив? А для получения отметки ведь не безразлично, какой труд проделать. И право, даже стремясь к пятерке (которая почему-то особенно ненавистна некоторым пишущим на школьные темы), то бишь «из корысти», можно почерпнуть в книгах много интересного, что может затем увлечь... Так ты, Карташев, действительно не верь этой хлесткой путанице. Все вполне поправимо. К счастью, ты молод и здоров. Просто, видно, взялся не за свое дело...

Да, кстати, а какое у Карташева было дело? Вспомним обстоятельства: студент, по всей вероятности физик. Не аспирант? Да нет, именно студент, в фильме говорится о дипломе. Слышу возражение: «Позвольте, нельзя же здесь обращать внимание на частности! Карташев — обобщенный тип серьезного школьника и плохого студента. Это так старательно подчеркнуто». Понимаю, что в таком фильме неизбежен и даже нужен крупный штрих, что всех нюансов тут не предусмотришь. Наоборот, лаконизм, яркий мазок оставят простор интеллектуальной энергии зрителя. В этом и цель. Однако при всей сложности и дискуссионности поднятых вопросов (на это авторы идут сознательно) необходима ясность посылок. Такой ясности в эпизоде с Карташевым нет.

Терпи, милый Карташев, терпи. Придется еще попытать тебя, уж очень хочется, чтобы ты не числился в штрафной роте. По-моему, ты попал туда ни за что ни про что. Нам сказали, что ты не привык думать самостоятельно. Так давай разбираться дальше вместе. И, знаешь, мы даже в чем-то похожи с тобой, ну, например, в том, что я, как и ты, не понимаю хлестких фраз. Но ты молод и пугаешься этой непонятливости, виня свою несообразительность. Тебе все время о ней напоминают туманным словом «воображение». Подожди, однако, капитулировать. Пойдем по порядку.

Ты поступил в институт (даже не в университет). В какой? Зритель этого не узнает, но я прочла в монтажных листах фильма, что это педагогический институт. Ты кем хотел стать, Карташев? Учителем физики? И ты плохо осваиваешь именно эту науку? Тогда я посоветовала бы тебе из института уйти — разве может учитель кое-как знать предмет, которому собирается учить других. Больше того, неразвитый человек вообще не может быть учителем. Фильм короткий, и наставникам твоим просто не хватило места потолковать с тобой обо всех этих вопросах... Впрочем, я зря пытаюсь блюсти авторитет этих наставников. Об этом они с парнем толковать и не собирались. Ему что сказали? Ему сказали: «Настоящим ученым вы не станете...» А почему, собственно, ученым? Почему из каждого студента надо стремиться получить деятеля науки? Трагедийная ситуация ведь и возникла потому, что Карташев не выйдет в ученые.

Тут, кажется, мы добираемся до истоков путаницы. И видим, что широта взгляда на школу оборачивается узостью требований к ней. Происходит подмена моральной проблемы («...мирок твой слишком узок и прост») утилитарно-практической. Происходит смазывание задач школы, если хотите, забвение демократического ее значения. «Вы раздуйте в человеке одержимость, приучайте его мыслить самостоятельно...», — это говорит учителю Ученый, тот, что отчислил Карташева из своих учеников. Говорит правильно — школа обязана стремиться именно к этому. Но слушайте дальше: «Мне нужны творцы своих идей, а не исполнители моих; мне нужны люди не с памятью, а с воображением». Но почему только ему, Ученому? Это нам всем, всему народу нужны думающие молодые люди, кем бы они потом ни стали — рабочими, художниками, инженерами, даже просто отцами и матерями. Они граждане, идущие в мир, где все будет основано на творчестве, на сознательности. Всем им нужно привить умение и желание учиться, потому что никакой школой, ни средней, ни высшей, образование человека не кончается. Дорога учения при теперешнем темпе развития знания становится длиною в жизнь. Школа готовит людей для жизни, для труда. Не студентов и никак уж не ученых. Но все-таки школа готовит и студентов и ученых в том смысле, что любой цветник начинается с рассады.

Да ведь и эти рассуждения есть в фильме. Но они идут за кадром и по сравнению с тем, что показывается крупно, звучат как скороговорка. Конечно, авторов фильма можно понять. Наука сейчас — передний край века, там место молодых бойцов. Но авторам не удалось убедительно и трезво связать эту проблему со школой. Карташева они выбрали неудачно, зря мучили хорошего мальчишку.

В студенты идут наиболее подготовленные, а наиболее талантливые из студентов занимаются наукой.

Вот и видно, что вся трагедия Карташева (и Ученого, потерявшего ученика) построена на песке. По отношению к Карташеву можно говорить о многом — о том, что детство дано человеку для приобретения страсти в жизни, что очень плохо, когда человек войдет не в свою дверь, но уж никак не о том, что он обманул надежды Ученого. Карташев Ученому ничего и не сулил. Простая трезвость подтверждает это: да, есть более способные и менее способные, есть талантливые. Искать таланты, развивать способности с детства в школе нужно! Но у каждого ли удается разбудить именно исследовательский талант? Вряд ли... И когда Карташев рассуждает наедине с собой: «Учиться бы всю жизнь в школе. По крайней мере знаешь, чего от тебя хотят»,— я бы этого рассуждения ему в вину не ставила. Я обратила бы эти раздумья к Ученому, который, кстати, тоже поставлен в ложное положение. Чего он хотел от Карташева? Сделать его широко мыслящим инженером, педагогом? Тогда его разочарование объяснимо. Но Ученый по этому поводу не высказался. Его основная продукция вуза не интересует.

Нам больше понятна родительская тревога Ученого. Помните, как он подсчитывал учебную нагрузку своего Сережки и пришел к выводу, что столько запомнить нельзя. Эта законная тревога привела его в школу, отсюда пошла основная идея фильма о необходимости совершенствования методов обучения, методов, опирающихся не только на память (без запоминания не обойтись!), но и на умение думать.

(Последний раз побеспокою настрадавшегося Карташева. Во весь экран показали нам его недоумевающее лицо. При этом за кадром говорили: «Есть такое выражение «неразвернутый ум», «ум инертный», «ум боязливый». Карташев. Неразвернутый... Кем? Где? В какой школе? В нашей». Тут мне показалось, что авторы фильма будто вспомнили что-то, будто спохватились, решили что-то уточнить. Слушайте, что они сказали дальше: «Сколько замечательных людей в ней успели развернуться! Люди, победившие в войне, выведшие на орбиты спутники, космические корабли. Они воспитанники школы, люди большого развернутого ума!» А что же милый наш Карташев — если бы пришлось ему, не пошел бы в бой за Родину? Тогда мы не помянули бы про его неразвернутый ум... Конечно же, в войне побеждали не одни стратеги. Я в скобки беру это отступление. Но все-таки считаю его нужным как еще одно доказательство неумения авторов фильма оттачивать свою мысль. Победившие в войне — все наши люди. Выведшие на орбиты космические корабли — группа наших людей. В плане нравственной, политической характеристики народа такое объединение верно и веско. Но если поставить эту возвышенную тираду рядом с тем практическим вопросом, который задал нам своим поведением Карташев,— ее смысл пропадает. Очень мешает фильму такая путаница понятий. Ее я имела в виду, говоря выше о ловкости рук.)

Школа ищет новых путей. Задумавшийся Учитель-актер — фигура символическая. Но в фильме рядом с ним учителя настоящие — действующие, ищущие. И когда я написала про фильм — «открытие», то имела в виду и позитивную его часть — рассказ о поисках новых методов обучения. Заботливо, любовно вникли авторы фильма в эксперимент ученых педагогов Л. В. Занкова, В. В. Давыдова, Д. Б. Элконина, артистическую работу Н. В. Кузнецовой. Сколько уж мы видели фильмов о просвещенческом опыте (последние годы — годы творческого подъема в учительской среде), фильмов, которые никому, кроме педагогов, не интересны. «Педагогическим раздумьям» очень удалась именно самая деловая, самая нужная часть темы — показ радостных перспектив школы, стоящей на пороге решения важной задачи — сделать учение удовольствием для ребенка, делом не обременительным, а увлекательным; слить узнавание с трудом, с решением жизненных задач. Впрочем, в фильме это показано значительно ярче, чем перескажу я. Лучше вот чем кончу: не боясь упрека в самонадеянности, «поучу Ученого».

— Вы как-то быстро исчезли из фильма, дорогой профессор. Разгневавшись на школу и произнеся «мне нужны...», Вы почему-то не пожелали ответить на робкий, правда, призыв мыслящего Учителя «определить границы знания», «вместе с педагогами создавать школьные курсы, отвечающие достижениям науки, побуждающие мыслить...». Вы мне не понравились, профессор, не скрою. Я обижена на Вас за Карташева и за саркастическую (цитирую по сценарию) не к месту улыбку, когда Вы слушаете Учителя. В Ваших словах много правильного. Но не удовольствуетесь же Вы ролью критика? Приходите в следующий фильм, а? Приходите со своими соображениями насчет того, как, чему, сколько учить — ну хотя бы в своей науке — физике... И вообще я за острые разговоры в «Клубе интересных проблем». Жанр «спорного» очерка надо развивать всячески. И, пожалуй, каждый новый такой фильм будет продолжением «Педагогических раздумий» — ведь он призван будить мысль, привлекать к решению поставленных вопросов как можно больше людей. «Педагогические раздумья» и зовут к этому.

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

4

Утро первого мая 1945 года было облачным и промозглым в Берлине. Всю ночь шел дождь, и на рассвете берлинский асфальт был таким, как его любили снимать немецкие кинооператоры: обрызганный дождевыми каплями и как бы отлакированный. В центре города горело несколько больших зданий. Пепел и черные лоскуты летали по воздуху. Столбы дыма, легкие поутру, вливались в рассветную пелену, пропахшую горькой гарью и горькой сыростью.

Мы ехали по Франкфуртераллее. Почти все дома этой восточной магистрали огромного города были разбиты. Деревья, расщепленные, со срезанными верхушками, стояли вдоль тротуаров выверенной шеренгой. Мы миновали длинный ряд мертвых трамвайных вагонов с гербом Берлина — медведь, стоящий на задних лапах, — и уперлись в воронку трехтонной авиабомбы, пробившей туннель метро. С края воронки, в огромной серой глубине, виднелись согнутые рельсы и развороченные глыбы станционной платформы. Чудовищный сквозняк, гулявший в туннеле, доносил снизу сор, дым, известковую пыль и даже мелкие щепки.

Мы свернули и выехали к реке Шпрее, мимо единственного целого дома с балкончиками, увитыми засохшим, прошлогодним плющем, с пивной-кегельбаном, где на витрине был изображен человек в подтяжках, державший в руках кегельный шар в виде глобуса.

Гул боя стал ближе. В небольшом скверіке возле реки высился монумент в честь Седанской победы. Здесь стояла наша батарея, стрелявшая через Шпрее. И дальше, возле памятника какому-то человеку в чулках и кафтане, тоже стояла наша батарея. А дальше, в огромном дворе конторы по перевозке мебели, стояли еще две наши батареи.

Становилось теплей. Над рекой клубилась испарина, то застилавшая, то приоткрывавшая на минуту просторную перспективу набережных с их заводскими трубами, тяжелыми подъемными кранами и серыми зданиями складов, банков, жилых домов, украшенных фигурами нимф, меркуриев, венер и титанов. Эстакада надземной электрической дороги подходила к реке и, взорванная, обрывалась на полувзлете. Бесформенная груда металла виднелась внизу, омываемая сердитой рябой водой. По этим металлическим островкам наши связисты тянули провод на западный берег реки.

На западном берегу было куда больше пепла и черных лоскутьев, летавших по ветру. Тут, на Кёпеникерштрассе и дальше по направлению к императорскому дворцу (где еще шел бой), казалось, не было ничего уцелевшего. Словно гигантская лопата вонзилась в утробу города и вывернула наружу все, что обычно скрыто землей или стенами. На мостовой лежали водопроводные трубы, подземные телефонные кабели, кассовые аппараты, шкафы, комоды, кровати, немецкие мундиры с орденами, куклы, шторы, разбитые унитазы, шляпы, резиновые кухонные фартуки, мясорубки, газовые колонки «Юнкерс», скатерти и перины.

Мы подъехали к берлинскому зоопарку, вошли за ограду и увидали слона, кротко ходившего по дорожкам, обнюхивавшего молодые листья деревьев. Один из львов, судя по надписи на клетке, был принесен

Продолжение. Начало см. в № 10 и 11 за 1963 год и в № 4, 6 и 11 за 1964 год.

в дар фельдмаршалом Роммелем. Людей не было. Мы наткнулись на лань, которая прянула от нас за будку с рекламой сигарет «Юно», потом на павлина и вышли из зоопарка.

Ближе к центру пылал дом. Можно было наблюдать, как не торопясь и безвозбранно пламя перебирается с этажа на этаж, как пожирает оно столовые, спальни, кабинеты, как взламывает двери, как слизывает со стен картины, салфетки, тарелочки с нравоучительными надписями. И можно было слышать, как часы — в тех комнатах, куда еще не подобрался огонь, — мелодично взывают о времени глубоким и ясным перезвоном.

Недалеко, в переулке со старинными, украшенными резьбой фонарями, какие-то женщины в брючках, в косынках и в темных очках, защищавших глаза от пепла, разбирали горевший галантерейный склад. Они выбрасывали оттуда на тротуар кружева, корсеты, перчатки. Особенно много было почему-то корсетов. И женщины в темных очках увозили их в детских колясочках по асфальтированной мостовой мимо высоких домов этой части города, украшенных барельефами купальщиц, драконов и средневековых ученых с гусиными перьями и свитками пергамента в руках.

А в центре Берлина, на улицах, расположенных недалеко от рейхстага, шел обычный военный день. На наблюдательном пункте дивизии, разместившемся в отличной квартире с мягкой мебелью, цветами в кадушках, картинами кубистов и насквозь пробитой снарядом южной стеной, лежали на столах карты немецкой столицы, зуммерил телефон, и начальник штаба на наш вопрос о положении дел ответил:

— Подходим к памятнику Вильгельма. Сопротивление сильное. Бьют фауст-патронами из оперы и картинной галереи.

И только в сумерки, когда стемнело, можно было понять всю силу огня, бушевавшего в городе. Небо, словно гигантский экран, отражало игру, взметы, судорогу, трепетание пожаров, переливы, броски, скольжение зарева, то бледно-розового, то наливавшегося багровой кровью. Казалось, горит все. Пламя стояло над Темпельгофом и над Нойкельном, и там, на западе, над стадионом и радиостанцией, и на юго-западе, по дороге к Потсдаму. Но особенно грозное зарево было в центре — в то время как другие меркли подчас, это не меркло и даже почти не переливалось, а висело страшным пятном, как символ огня, чудовищного по своей упорной, ровной, не знающей колебания силе.

Утром следующего дня началась массовая капитуляция гитлеровцев, защищавших Берлин. Колонны пленных шли по заваленным улицам, предводительствуемые своими офицерами в твердых, словно накрахмаленных фуражках, с зелеными бархатными воротниками шинелей. Кто-то из немцев распустил слух, что государственные чиновники тоже обязаны сдаться, и вот и чиновники пришли в плен, в колоннах, аккуратно в девять часов по среднеевропейскому времени. Маленький наш майор в летних сапожках — начальник пункта сбора военнопленных — кричал им, стоя у ворот:

— Никс, никс! По домам! Нах хаузе!

Чиновники поворачивались налево кругом и шли аккуратной колонной обратно.

Мы стояли на Вильгельмплац. Сзади нас — сгоревший отель «Кайзергоф» и огромный бассейн для тушения пожаров. Напротив — дом Гинденбурга, особняк Риббентропа и сад рейхсканцелярии Гитлера с кустами сирени, отличными скамейками, даже, кажется, прудом и, во всяком случае, с огромным количеством трупов в форме эсэсовцев, сложенных ровными рядами.

Сквозь разбитую стену я прошел в рейхсканцелярию. Длинный приемный зал, разукрашенный изображениями мечей и факелов, лежал в развалинах. Многопудовая люстра свалилась вниз и расколола вдребезги огромный стол. Окна были забаррикадированы кирпичами, подушками, столами и тяжелыми книгами в кожаных переплетах — их притащили из рейхсканцелярской библиотеки.

Справа виднелась стальная дверь — это был один из входов в подземную нору Гитлера. Слева, среди кучи брошенных эсэсовских мундиров, каких-то сапог, рыцарских и прочих крестов, банок с консервами, патронных гильз, окровавленных бинтов, видна была в лепных свастиках дверь на балкон. Я вышел туда. Это был тот самый балкон, откуда Гитлер в июне 1941 года сказал свою речь, провозглашая поход на Восток.

Двое советских офицеров стояли тут, глядя на дымившийся город. «Берлин!» — сказал один из них. «Да, Берлин!» — ответил другой. Они обнялись и поцеловались.

Да, Берлин! Я стоял на балконе, откуда пошла плясать по нашей Родине смерть. Передо мной в дыму и пепле, со взорванными туннелями, разбитыми вывесками, закопченным кирпичом, с электростанциями, заводами, пылью, трупным смрадом, забаррикадированными улицами, свалками, парками, бойнями, рухнувшими домами лежал Берлин. Как долго шли сюда наши люди, чтобы убить войну! И вот они здесь. И этот балкон — Берлин. И воздух — Берлин. И купола, крыши и небо там, далеко над крышами,— тоже Берлин. Мы в Берлине.

Сколько дорог! Я вспомнил северо-запад, 1942 год, белую ночь. Бледно-желтый туман над болотами, бледно-розовый свет озер. Все призрачно, невесомо, все странно, непрочно и звонко в этой игре зари вчерашнего дня с зарей нового утра, повстречавшихся в глухой час над северной, хвойной, бессонной землей.

Болотная колея — местами деревянный настил, местами подушка из набросанных веток, а местами продавленная, разрисованная многими сотнями буксовавших здесь колес, липкая, синеватая грязь.

Землянка регулировщиков, укрытая желтой хвоей и черными, слипшимися с землей досками; перекресток дорог, дорожные указатели среди высокой травы, над рыжими лужами белой ночи; регулировщица в шинели с винтовкой через плечо, в пилотке — небольшая фигурка под небом, словно бы отражающим свет земли.

Пятую ночь идет бой, пятые сутки атакуем мы станцию, где в насыпи, в пакгаузах, в бетонных подвалах, за каменными плитами элеватора, в депо, на вокзале — везде, где есть камень, кирпич, бетон, железо, сидят нацисты. Бьет артиллерия, пятые сутки отбиваем мы у врага бугры щебня, дубовую рощу, развалины моста, и пятые сутки через перекресток дорог, мимо регулировщицы, взмахивающей своими флажками, день и ночь непрерывной чередой, буксуя, разбрызгивая колесами грязь, все глубже и глубже вдавливая в черный живот болота широкую, засыпанную песком и зелеными ветками дорожную колею, идут на фронт машины с боеприпасами и с белыми надписями на кабинках: «Вперед на Берлин!»

Да, я повидал эту надпись за четыре года войны. Зимой и летом, весной и осенью. Я видел ее среди украинских подсолнечников, томимых зноем, от которого черные трещины шли по полям и дым казался оранжевым, проникающим в складки одежды, как пыль. Она была на стенах польских домов, на маленьких улицах, где в окнах лавчонок виднелись рекламы швейных машин, дамских шляп и детского мыла. И на транспарантах над виноградниками Добруджи. И над развалинами Варшавы, где статуи рыцарей валялись на тротуарах и где людские подошвы проложили среди битого кирпича извилистые желтые тропы.

И я помню те же надписи, прошедшие тысячи километров, в ту ночь последнего штурма, когда вспышки артиллерийских залпов были такой частоты, что свет их, как тусклыми лампами, озарял облака и, отражаясь, падал вниз, выдирая из темноты черно-зеленые контуры зданий, башен, шпилей и крыш того самого города, который и был наконец Берлин!

Вечер застал нас в Тиргартене. Справа догорала гостиница «Адлон», слева, сквозь рухнувшие стены, виднелись комнаты французского посольства с изысканной мебелью, повисшей между этажами. По широкой тиргартенской аллее двумя рядами шли наши танки и автомобили. Справа, поближе к роще, чтобы не мешать движению машин, двигалась пехота — ряды стрелков. Лошадки с номерными бирками в хвостах тащили повозки, груженные солдатскими деревянными сундучками и бумагами ротных канцелярий. Кое-где пехота уже располагалась на ночь. Солдаты — иные в сапогах, другие в обмотках и башмаках — разводили костры и чистили картошку. Неподалеку от Бранденбургских ворот светился костер, кипела в котле вода; бойцы собирали в полы шинелей тиргартенские ветки и подбрасывали их в огонь.

Один солдат, сидя возле костра, читал газету. Он читал ее долго, старательно шевеля губами.

— Ну, чего пишут? — спросил его другой.

— Конец! — ответил солдат и сложил газету.

И встал и выпрямился, оглядывая площадь и улицы.

— Конец!— сказал он.

И все сидевшие у костра примолкли и тоже невольно огляделись вокруг. Огонь неровными пятнами играл на их шинелях, обмотках и башмаках, все на них было в пыли, в засохших, прилипших комочках грязи.

И тот, кто знал войну и кто вгляделся бы в этих солдат на берлинской улице, увидел бы с поразительной ясностью всю смерть, сквозь которую они прошли, всю пыль, все костры, землянки, и вьюги, и реки, что остались у них позади.

Тут вдруг и пришла мне мысль написать о таких вот солдатах. Мысль сама по себе обычная и вовсе не странная. Странным в этой внезапно мелькнувшей мысли было желание написать сценарий об этих солдатах так, чтобы не было в нем ни крови, ни смерти, ни даже выстрела.

Весь фильм — всего один день. Не конец, не начало, а середина войны. Затишье. Блиндажик на передовой. Пять солдат.

Рассвет. Они поднимаются, умываются, завтракают, чистят оружие, говорят, починяют штаны, колют чурки для печки, говорят. Ну вовсе нет ничего, что кажется обязательным в военном фильме — только шинельки, что служат и одеялом, и полотенцем, и скатертью, и подушкой, и простыней. Ни выстрела, ни атаки, ни крови — просто день, белый свет. Может быть, летний, а может быть, зимний. Жизнь людей, занятых как всегда, в простом течении дня, с его привычными, всегдашними думами, досадами, обсуждениями, спорами и заботами. Пришел и ушел связной, покурили, поговорили. Вспыхнул спор. О чем? О чем вообще говорят в блиндаже на войне, когда на несколько дней вдруг нет ни стрельбы, ни смерти? Да просто-напросто обо всем. О чем только ни говорят, господи боже мой! Люди разные, и возрасты разные, и мнения разные — спорь, что к слову пришлось. Приполз подносчик, принес обед да сумку с письмами, поели, прочли вслух письма, покурили, поговорили. И так далее и тому подобное — вот и весь фильм.

Да так, чтобы из всего этого курева, тишины, бескровья, обеда, чурок, писем и слов, сказанных мимоходом, отдельностями, осколками, опять-таки вдруг вырастала бы во всю широту та жизнь народа по блиндажам, те мысли его о правде и подлецах, о смерти, храбрости, показухе, немцах, России, начальстве, добре и мошенниках, та поступь раздумий, суждений, оценок, что, слитые воедино, давали бы очерк нравственной силы и зоркости наших людей на войне и внутренний механизм великой советской победы.

Не военный, не стратегический, а нравственный ключ к Берлину.

Ведь ужасы, выстрелы, смерть — это опять же всего половина настоящей войны. Другая ее половина — жизнь, повседневность.

Впрочем, и этот мой замысел остался неосуществленным. Я не смог уловить тут динамики, действий и был уверен тогда, что без действий, только словами не выразишь ничего с экрана.

5

На фронте по роду моей работы я часто встречался с военными кинохроникерами. Это были замечательные ребята. Они пробирались на самые трудные участки — вброд через реки, по тонким минным проходам, в шлюпках на «малые земли», гибель подстерегала их всюду, ничем не приметная, обиходная, может быть, самая страшная на войне.

Если бы они засняли на пленку все то удивительное, что им довелось повидать, то получилась бы летопись жизни советских людей на войне неслыханной силы. Ведь (скажу еще раз) удивительность фронта не только в боях, но и во всем том человеческом, постоянном, всегдашнем, что неистребимо под взрывами и живет одинаково и в войне и в мире. Однако (их ли вина?) они почти не снимали именно это, неистребимое — это считалось ничтожным и мелким.

До чего же нам не хватает сейчас, для сегодняшних наших картин о великой войне, именно вот такой простой пленки! И до чего же невозвратимо, что, пробравшись с гигантским трудом на какой-нибудь окруженный врагами заречный плацдарм, оператор снимал порой так, как мог бы снять в далеком тылу, то есть снимал стандарт, а не ту единственность, которая одной точно выслеженной деталью дает зрителю большее представление о войне, о данном участке войны, чем любой, одинаковый всюду, пусть самый эффектный залп орудий. «Снимать нечего, боев нет!..» А вокруг то, что нигде и ничем уже не воссоздашь, что через миг уйдет да так навсегда и исчезнет из памяти и участников и свидетелей.

Берлин был взят, нацисты капитулировали, прошло лето, наши войска вошли в Маньчжурию, назначен был день подписания акта о полной капитуляции войск японского императора Хирохито. С группой военных кинохроникеров, возглавляемой режиссе-

рами А. Зархи и И. Хейфицем, меня направили в Токио. Мы должны были снять церемонию подписания и сделать большую картину о дальневосточной войне.

Мы вылетели в Хабаровск. Летели долго, с задержками на ночевки, да и погода была неважная. Потом, прилетев в Хабаровск, несколько дней просидели в гостинице в ожидании дальнейшего разрешения на полет в страну самураев. Через несколько дней нас перебросили во Владивосток. Еще денек-другой, и разрешение пришло.

Ранним утром мы влезли на грузовик, шофер дал сигнал, грузовик тронулся, и мы поехали по узкой извилистой дороге на аэродром, откуда две летающие лодки должны были доставить нас в Токио, где предстояло подписание последней капитуляции в этой войне. Это было первого сентября 1945 года.

Путь оказался долгим; около часа мы подпрыгивали на ухабах, глядя на синее небо, на кусты, слегка подернутые влажной осенней желтизной, на щебень дороги, на сланец сопок, пока наконец не мелькнули из зарослей серые контуры самолетов. Мы переехали вброд узкую, но быструю речку и остановились.

Нас уже ждали. Командир полка представил нам наших летчиков: широкоплечие моряки в щеголеватой одежде, при всех орденах. Штурман полка давал им последние указания, разложив карту Японского моря на земле, пропитанной черным смазочным маслом. Две летающие лодки «Каталина» стояли неподалеку.

Я летел на второй «Каталине» и, когда мы взлетели, увидел в окошло, справа и впереди, ведущую лодку, словно недвижно повисшую в воздухе. Так и шли мы, все время сохраняя одну и ту же дистанцию.

Под нами проплыл Владивосток, потом острова, маяки, буксир, тащивший на тросе трофейный японский пароход, и, наконец, бескрайнее море, казавшееся сверху пятнистым и гладким. Долго стелился дым над уходящей землей. Затем растаял и дым.

— Будем пить кофе?—спросил радист, возясь возле электрической плитки.

Я сел на ящик с аварийным пайком и развернул книжку американского журналиста о Японии. В предисловии к книжке говорилось о длительном жительстве автора в стране Восходящего солнца и о его солидных познаниях в японоведении. Не успел я прочесть о том, что трудно проникнуть в тайну глаз и улыбки японца, и о том, что нынешний японский император страдает тиком, любит ботанику и отлично знает английский язык, как кофе был уже готов. Мы выпили его с удовольствием: становилось прохладно, самолеты забирались все выше. Наши хроникеры снимали вид сверху на море и на одинокие корабли.

После кофе я снова взялся за книгу и узнал, что японскую культуру, согласно Шпенглеру, следует называть «лунной», то есть представляющей собой отражение других культур... Тут я вздремнул, по-прежнему сидя на ящике с аварийным пайком.

Когда я проснулся, мы летели уже над Японией. И летели в тумане. Иногда разрывалась тяжелая пелена, и тогда внизу мелькали острые контуры гор с прожилками и пятнами снега, с мутными речками и недвижными бурыми лентами водопадов. Потом снова все застилалось белой, пышной, куполообразной ватой.

Я опять взялся за свою книгу. На сей раз я узнал, что человек, приглашенный к столу японского императора, имеет право — таково императорское соизволение — уносить с собой еду, которую не успел съесть; часто можно встретить сановника или генерала, которые держат в одной руке свою шляпу, а в другой — блюдо с остатками от императорского обеда. Далее автор цитировал высказывания одного японского профессора и характеризовал эту цитату как пример экзотики японского мышления:

«В Японии лучший в мире император, лучшая в мире армия, лучшее офицерство, лучшие горы и реки, лучшая религия, лучшие дома. Куда бы ни обратился твой взор в Японии — все это лучшее в мире. Возьмем нечто, кажущееся предосудительным тем, кто воспитан на западном понимании изящных манер и красоты. Мы говорим об этом прямо, без глупого стеснения. Итак, мы полностью согласны с писателем Соосуки, который признавал даже японскую уборную лучшей уборной в мире. Действительно — здесь человек, окруженный тихими стенами с благородно простыми деревянными панелями, может любоваться голубым небом, зеленой листвой или слушать шелест дождевых капель. Японская уборная хороша и для того, чтобы слушать в ней стрекотание насекомых и голоса птиц, любоваться луной и наслаждаться разнообразными явлениями четырех времен года. Как видите, даже в этих

«низменных» проявлениях архитектуры и удобств Япония превзошла все страны мира».

Это было последнее, что я прочел в книге о Японии, потому что мы, перевалив через горный хребет, начали резко снижаться и передо мной в сетке сплошного дождя открылась Япония, которую на этот раз я мог увидеть собственными глазами. Застрекотали киноаппараты.

Я увидел маленькие поля, очень ярко окрашенные, изрезанные бесконечными речками и каналами. Множество мостиков повисло над желтыми лентами воды. Рыболов — классический рыбак японских гравюр — стоял под дождем в своей длинной, остроносой лодке, с удочкой в одной руке и с бамбуковым зонтиком в другой. Всюду на шоссе виднелись велосипедисты в соломенных широкополых шляпах и тоже с зонтиками.

Мы спустились еще ниже, и под нами, как на зеленой тарелке с белым и желтым узорами, проплыл какой-то большой город: стадион, пруды, прямые улицы с автомобилями и светофорами, велосипеды с прицепами, памятники, причудливое смешение европейских и японских домов, белые флаги капитуляции на зданиях, заводские трубы, столбы высоковольтных передач. Но снова разверзлись хляби, дождевые струйки побежали по окнам. Все опять оказалось в вате.

Когда мы через десять минут вышли из тумана, то внизу расстилалось море. Над морем летели белые птицы. До самого горизонта виднелись военные и транспортные корабли. Это был Токийский залив, а корабли — флот союзников, приблизившийся, чтобы высадить оккупационные войска. Два мыса, изогнувшихся, острых, как клешни, окаймляли залив. Все то зеленое, серое, с желтоватыми и туманными переливами, что лежало за пределами клешней, было Великим, или Тихим, океаном.

Мы повернули к берегу и долго кружили над селами и городами в поисках аэродрома посадки. Аэродромов было немало, но все они казались пустынными: людей не видать, одни самолеты с красными солнцами на фюзеляжах. Мы еще раз вернулись к заливу и снова в дожде и тумане заскользили вдоль железнодорожных линий с их бесчисленными электрическими поездами, бежавшими во все стороны. Наконец мы нашли аэродром, который искали. Он был забит самолетами, в небе кружились десятки других, ожидая очереди: шла высадка первых американских частей воздушного десанта. Последнее, что я увидел с воздуха, была наша ведущая «Каталина», стоявшая на земле и окруженная плотным кольцом американских офицеров и солдат.

Та же участь ждала и нас. Едва мы приземлились и вышли, как были атакованы добрым десятком собирателей сувениров: мы были первые советские люди, которых они видели в своей жизни. Во всяком случае — здесь.

У нас выпрашивали пуговицы с гербами, звездочки для погон, факсимиле, двадцатикопеечные монеты. Нам предлагали в обмен на все это фотоснимки пейзажей острова Окинава, филиппинские монеты, билеты манильских автобусов, засушенные цветы Соломоновых островов и жевательную резину.

Подъехали «джипы». Мы двинулись в штаб парашютно-десантной группы, сопровождаемые длинным кортежем любопытных, следовавших за нами на легковых и грузовых машинах. Встречные солдаты останавливались, с изумлением глядя на наши шинели, фуражки и сапоги, и наш шофер, в каске, с тонкими усиками, с сигаретой во рту, кричал им в виде пояснения: «Рашен бойс!» — «Русские парни!»... Они отдавали честь, широко и плавно отводя руку от пилотки (так отдают честь в американской армии) и показывали нам на значки, прикрепленные к их желтовато-зеленым сорочкам, намекая на то, что готовы меняться сувенирами. Да и в штабе, где беспрестанно звонили телефоны и где на стенах висели военные карты, мы тоже менялись сувенирами с командиром группы, с начальником штаба, с оперативными и административными работниками, так что, когда наконец выехали в Иокогаму, наши карманы были полны нашивками американских парашютистов, металлическими значками, австралийскими почтовыми марками и тетрадочками с засушенными в них травами Океании.

Ехали в древнем японском автобусе с газогенераторной установкой. Засняли автобус. За рулем сидел старый японец в очках, в сильно потрепанной одежде. Засняли японца за рулем. Я вглядывался в его лицо, надеясь увидеть ту самую таинственную улыбку, о которой писал американский журналист. Но старик не улыбался. Он не улыбнулся ни разу за всю дорогу.

Дорога была чрезвычайно узка. По обе стороны ее шли бамбуковые изгороди, за которыми виднелись небольшие садики и

в глубине — дома. Крыши соломенные. На гребне их — деревянные ребра во всю длину крыши. Кстати, мне довелось читать перевод статьи, напечатанной во время войны, где восхвалялись соломенные крыши японских деревень. Рассуждения шли следующим порядком: дом с соломенной крышей подвержен частым пожарам, следовательно, человек, живущий в нем, приучается к мысли, что в любой момент может погибнуть его имущество, его близкие и он сам. А раз так, то он как бы ежедневно тренируется в ощущении эфемерности имущества и жизни и, следовательно, будет хорошим солдатом.

«Будучи страной вулканов и землетрясений, Япония и с этой стороны воздействовала на выработку военных черт национального характера. В Токио и его окрестностях землетрясения почти никогда не прекращаются. В этом смысле столица Японии является ареной, где жители почти ежедневно тренируются в приятии смерти и, следовательно, в солдатских качествах. Если вас чуть ли не ежедневно начнут посещать то землетрясения, то извержения вулканов, то пожары, вы волей-неволей почувствуете в себе призвание солдата, даже если вы родились бабочкой...»

Путь недалек, но едем мы долго. Едем вдоль деревень, где редко увидишь корову, гуся, даже курицу, где длинные очереди стоят возле съестных лавок и где на огородах, в широких шляпах, в белых назатыльных повязках (предохраняющих не только от солнца, но — по поверью — и от бомбежек), трудятся крестьяне. У въезда и выезда каждой большой деревни — полицейская будка. Это небольшой киоск, напоминающий наши киоски для продажи газированной воды. Внутри — стол, старомодный телефон, кресло, два-три амулета, приносящие счастье, и несколько самопишущих ручек. Вообще полицейских много. Понемногу их черные мундиры, сабельки на боку и кожаные изношенные штиблеты начинают казаться такой же непременной принадлежностью японского пейзажа, как вишня, бамбук, мачты электропередачи, каналы, водяные мельницы и бомбоубежища.

Мы засняли дорогу, изгороди, крыши, очереди, огороды, назатыльники, мельницы, сосны, каналы, бомбоубежища; снимали детали, мелочи, брызги, крупинки, стремясь, чтобы наш будущий фильм рассказал действительно о Японии данного времени, данного дня, а не стал бы монтажным нарезом трофейной хроники. Мы не жалели пленки на мелочи, на «крупинки». Мы были единодушны с Зархи и Хейфицем — хроника хороша лишь тогда, когда есть в ней н е п о в т о р и м о с т ь ч а с т н о с т е й, живая плоть тех отдельностей, что, сомкнувшись, дают фильм политически неизмеримо более сильный, нежели тот, который строится на показе больших категорий, выраженных стертыми пятаками кадров, заношенной образностью, застиранной пышностью слов.

И мы снимали и сабельки, и белье на бамбуке, и старые телефоны, и бакалейные лавки, и свалки, и дождь по соломенным крышам, и вишенки под дождем.

В Иокогаму приехали затемно. Улицы были во мраке. Далеко в море перемигивались огни кораблей. Офицер, назначенный нам провожатым, провел нас из Гранд-отеля, где размещался штаб генерала Макартура, в здание Шанхай-банка, где предстояло разместиться нам. Поставили походные койки с зелеными сетками от москитов. Обменявшись в последний раз сувенирами с провожатым, мы легли спать и славно заснули.

6

Утром нас и других журналистов всех стран посадили в «джипы» американской армии и отправили в порт для дальнейшего следования на линкор «Миссури», где было назначено в это утро подписание акта о капитуляции Японской империи.

Мы ехали по разбитой, сожженной Иокогаме. На тротуаре дети играли в догонялки. Одна из хозяек, увенчанная высокой сложной прической, выплеснула ковш с грязной водой возле дома другой, и та разразилась пронзительной бранью по ее адресу. Прошел трамвай, обвешанный пассажирами. Почти все женщины и даже девочки с пяти-шести лет были сильно накрашены. Стайка школьников дразнила собаку. Мелькали жаровни, и возле каждой из них стояла хозяйка в засаленной шелковой одежде, среди пара и чада, с теми же жестами и ухватками, как все женщины мира во время стряпни.

Мы въехали в ворота порта. Американский военный оркестр, выстроившийся на пирсе, встретил было нас торжественным маршем, но, узнав, что приехали всего лишь журналисты, перевел марш на веселый га-

лоп. Капельмейстер, взмахнув фуражкой, крикнул:

— Привет, господа дятлы.

Это был намек на стрекот машинок, который сопровождает работу журналистов. Некоторые из нас ответно взмахнули фуражками, и капельмейстер заиграл в честь мировой печати туш с фокстротными вариациями.

Мы взошли на борт американского эсминца, который должен был доставить нас на линкор «Миссури». Над Тихим океаном лежал туман: свет был матовый, влажный и глубокий, с какими-то робкими, неясными переливами — я мог бы сравнить его только с жемчугом, отражающим далекий розовый тон. Всюду виднелись изуродованные, полузатонувшие корабли. Справа, вздыбив корму, чернел разбомбленный японский авианосец. Два-три белых госпитальных японских парохода вытянулись цепочкой у мола. Эсминец миновал мертвый маяк, стоявший на длинном, изогнутом волнорезе, и вышел в Токийский залив.

Берег отдалялся. Мы плыли среди военных и транспортных английских кораблей, стоявших на якорях. Быстрыми вспышками, вдали и вблизи, пробегали сигнальные огни. Туман начал приподниматься, подул ветер, солнце сверкнуло из-за клубившихся, сплетавшихся и расплетавшихся серых волокон, и снова все затянулось пеленой. Я стоял на баке и смотрел вдаль, передо мной был океан, и дыхание его валов, их ритм, их взмах были мощней и просторней, чем ритм и дыхание морских волн, и ветер был какой-то особенный — широкий и влажный. Впрочем, возможно, мне это только казалось, потому что я в первый раз в жизни увидел океан.

Мы приближались к «Миссури». Его утюг лежал среди серых и пестрых сторожевых кораблей. Наш эсминец подошел не к парадному трапу, а к левому борту, так сказать с черного хода, и мы долго лазали по какимто бревнам, сваленным на палубе ранее пришвартовавшегося буксира, прежде чем попали на «Миссури».

Наше место находилось высоко над той палубой, где должна была состояться церемония подписания. Отсюда, с высоты, я видел небольшой столик, покрытый зеленым сукном, и американских офицеров в светло-коричневых куртках и белых штанах. Офицеры важно прогуливались, скрестив на груди руки. Я видел парадный трап, к которому все время пришвартовывались катера. Это приезжали морские и сухопутные военачальники разных стран. Палуба заполнялась. Народу стало так много, что уже никто не прогуливался, а все стояли, скрестив руки. Потом громко, словно на весь океан, заговорили радиорупоры: священник линкора произносил речь. Речь слушали, набожно склонив головы. «Повержен последний агрессор, — сказал пастор. — Люди, не любившие войну, победили людей, любивших войну...»

Завершилась война. Я видел в мыслях ее начало. Я видел это воскресное июньское московское утро. Все казалось тогда обычным, но все было особенным в этом блеске жаркого солнца, в раскаленной полуденной дымке, стоявшей над городом, в этом потоке людей, которые по-прежнему спешили куда-то своими путями, но судьба которых уже шла совсем иной, особой дорогой. И трамваи были особенные, и глаза были особенные, и стук сердца тоже был особенный. Это я помню.

Сидя над палубой линкора «Миссури», где-то на его верхотуре, я видел в мыслях моих тот июнь, родную Москву и женские караулы противовоздушной обороны на табуретках, с вязаньем в руках, с аккуратными, чистыми, только что созданными, только что сшитыми нарукавными повязками. И первые слезы расставаний, когда разлука чудилась страшной, но какой-то не очень настоящей, когда за прощальным поцелуем еще не было меры времени, меры тревог, ожиданий. Я видел, сидя на длинной скамье над волнами Тихого океана, первые летние военные ночи, и первые шторы черной и синей бумаги на окнах, и первые крики со двора: «Затемняйте свет, граждане!» И первый топот тех, кто взобрался на крыши, чтобы тушить пожары, и кто не знал еще, что такое пожар, когда он — смерч, самум, неукротимая рыжая гибель...

Мир! Неужели это действительно мир? Вот это, внизу, вот все это?

Солнце начало пригревать. Туман приподнялся над океаном, остановился, и ветер стал чертить туманом — серыми быстрыми взмахами — какие-то дома, сады, возникавшие, исчезавшие и превращавшиеся в другие сады и здания. И вдруг, пронзенный горячим солнцем, весь этот зыбкий город заискрился, вспыхнул и взлетел к облакам.

Кинооператоры разместились на всех палубах. Один из наших повис на мачте, сидя

на широком ремне, словно маляр в своей люльке. Другой, американец, качался в такой же подвешенной ременной люльке возле парадного трапа. Этот снимал в упор высоких гостей, подплывавших к трапу, и волны обрызгивали его ярко начищенные ботинки с медными застежками на щиколотках.

Четверо фотографов стояли на плоту недалеко от линкора и припадали на одно колено или ложились на живот каждый раз, когда замечали что-нибудь заслуживающее быть запечатленным на пленке.

Каждого из подплывавших к парадному трапу приветствовал протяжный хор боцманских дудок — боцманы были с черными, русыми и рыжими стивенсоновскими бородами.

Подъехал последний катер. На этот раз боцманского приветствия не последовало. Наступила тишина: прибыла японская делегация для подписания акта о капитуляции. Впереди шел хромой министр иностранных дел. Взойдя на палубу, он поскользнулся, выронил палку из рук, и сотни фотокорреспондентов и операторов запечатлели этот момент. А тот из американских коллег, что висел у парадного трапа, прижал еще раз к глазу свой аппарат и вдруг закричал что-то и замахал руками, словно приглашая представителя японского императора повторить свой неловкий шаг еще раз.

Теперь все взоры устремились на небольшой стол, покрытый зеленым сукном. По одну его сторону стояли представители Объединенных Наций, по другую — японцы. Оставалось несколько минут до конца второй мировой войны.

Прогремели трубы. Четыре морских офицера с золотыми шнурами на фуражках внесли огромный переплетенный акт японской капитуляции. Они положили его на стол. Оркестр смолк. Забил барабан и тоже умолк. Осталась минута до окончания войны.

Я огляделся. Солнце жарко горело на небе. Летели быстрые облака. Сильно дымили трубы близких и дальних кораблей. Отдельные суда по-прежнему перекликались острыми вспышками сигнальных огней. Вверху, высоко над радиолокационной антенной, которая все время поворачивала свое огромное металлическое ухо, прислушиваясь к тому, что находилось за много километров отсюда,— вверху, над антенной и мачтами, летали птицы. Внизу, по воде, бегали рябые, пестрые пятна. Слева, очень далеко, то расплываясь, то уплотняясь в дымке влажного лилового воздуха, виднелся берег. Справа был океан — великий и тихий.

Так выглядело утро в том месте земного шара, где была поставлена подпись последнего агрессора этой войны под актом о капитуляции.

Окончилась вторая мировая война. Осталось позади все то, что заполняло эти страшные кровавые и незабываемые годы. Ушло нечто грозное и ужасное, в недрах которого, однако, уже создались свои привычки, своя обыденность.

Ушла война, пришел мир. История привычно переступила долгожданный рубеж. И в ту минуту, когда пришел мир, он казался на редкость большим и тихим.

Мы пробыли в Токио еще несколько дней. Мы снимали парки, харчевни, городские каналы, где плавали золотые рыбы, пьяниц, храмы, базары, бумажные домики с раздвижными стенами и с игрушечными церковками во дворах — от сглаза; снимали огромных бабочек и крохотные деревья; разбитый военный флот и рыбацкие лодки с морским лещом, морским окунем и мелкой акулой; крутили на пленку грузчиков, ворожеев, цирюльников, проституток, базарных портных, солдат у дворца императора, а также мужчин и женщин, мывшихся нагишом по утрам в своих садиках на виду всего божьего света; увековечили и японских менял и японских собак; засняли бритоголовых детишек с нашитыми на курточках адресами— чтобы не потерялись в бомбежках. Львиная доля всего, что мы тогда сняли в Токио, не попала в картину, и все же, как кажется мне, эта картина (в некоторой части своей) хороша. И как раз потому, что снимали мы именно так. Фильм этот — «Разгром Японии». А львиная доля пленки, что не попала туда, могла бы (если извлечь ее из кинематографических усыпальниц) стать нынче существенной частью большой, настоящей кинокартины о последнем акте всемирной беды, которая никак, ни за что не уходит из памяти.

Как-то однажды на дальней улице Токио увидел я двухэтажный домик с вывеской, испещренной изображениями, понятными любому туристу: бар, кровать с балдахином, ванна, полная мыльной пены, иголка возле сорочки, утюг, сандвичи с ветчиной... Я понял, что это меблирашки со всеми услугами. Нам переводчик прочел название заведения: отель «Надежда». Что-то смытое и ушедшее далеко в песок, в тину вдруг

обозначилось мне. Я попросил переводчика зайти со мной в этот странный отель.

Пожилая японка с высокой прической, в кимоно, с подагрическими ногами стояла возле конторки. Прихрамывая, обмахиваясь соломенным веером, шелестя одеждой, она выразила нам свою почтительность и восторг. Переводчик, поговорив с ней, сказал, что мадам предлагает мне комнату со скидкой в десять процентов и полный месячный пансион со скидкой как русскому процентов в семь. Я спросил — много ли у нее постояльцев. Переводчик сказал, что за время бомбежек все постояльцы сбежали в горы, а теперь кое-кто возвратился и что уже живет у мадам коммерсант — человек отличных манер и высокого воспитания, и одинокий извозчик, у которого есть тарантас, но нет лошади, и безработный старик механик, а из новых — девушка в трауре, но мадам не знает еще, кто виновник ее печали. Я спросил — есть ли муж у мадам? И дети? Она обмахнулась веером, заплакала и что-то проговорила, а переводчик сказал, что нет, мужа нет, а есть сын в Квантунских войсках императора, но вот уж второй месяц не пишет, и мадам думает — не попал ли он в плен? Но если даже и в плен, то, слава богу, к нам, к русским, которые не делают пленным зла. Поэтому-то она и предлагает мне пансион со скидкой в семь-восемь процентов.

Я задал вопрос — чем занимался сын до войны? Мадам подошла на своих опухших, никчемных ногах к письменному столу, стоявшему возле конторки, и показала мне фото молодого японца с умным, грустным взглядом из-под очков, а переводчик сказал, что сын окончил токийский университет и помогал мадам до войны по хозяйству и на кухне в ее отеле.

Так на другом конце света после стольких лет крови и бедствий встретился я вновь с «Мечтой» и понял, что она стоит, как скала. Тучи ушли — и вот опять она тут, как эти улицы, и эти дворы, и эти лавки с рисом и макаронами.

ЗАВЕТЫ ДОВЖЕНКО

«Все годы своей работы я создавал картины с мыслью, что я создаю свой партбилет». Эти слова Александра Петровича Довженко, открывающие фотовыставку в столичном кинотеатре «Россия», где происходил торжественный вечер в честь семидесятилетия со дня рождения великого режиссера, явились как бы эпиграфом к волнующему разговору о выдающемся мастере экрана.

Открывая вечер, председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии А. Романов напомнил слова Довженко: «Я сын своего времени и весь принадлежу современности»— и подчеркнул, что величие Довженко в том, что он всегда шел в ногу со временем.

«Каждый, кто знал Александра Довженко, — сказал в своей речи С. Герасимов, — видит его сегодня среди нас. Поэт и революционер, Довженко всегда во весь голос говорил о своей стране, о мире, в котором он жил. Творчеству Довженко свойственно удивительно тонкое чувство красоты.

О бессмертных заветах Довженко, художника-революционера, говорили секретарь правления Союза писателей СССР Николай Тихонов, украинский поэт Платон Воронько, народный артист РСФСР Евгений Самойлов, калининские школьники, создавшие при своем интернате № 1 кинотеатр имени А. П. Довженко, писатель Виктор Шкловский.

— Когда-то Довженко рассказывал мне, — вспоминал В. Шкловский, — что в Берлине его спросили:

«Вот вами руководит партия, не считаете ли Вы, что это ограничивает искусство?»

Довженко ответил на вопрос вопросом:

«Есть ли у вас в западном кинематографе «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля»?»

Собеседник сказал: «Нет».

И тогда Довженко заметил: «Вот Вы и ответили сами на свой вопрос».

От имени учеников Довженко говорила молодой режиссер Лариса Шепитько. Она училась во ВГИКе на курсе, которым руководил Александр Довженко. Однажды он сказал студентам:

«Вы вступаете в искусство во второй половине 50-х годов, вы будете дышать более чистым воздухом, чем довелось отцам вашим, поэтому вы будете свободны от тех человеческих недостатков, которые тормозили наши шаги. Цените это завоевание нашего времени и будьте достойны его в трудах своих».

Волнующим завершением большого и глубокого разговора о гениальном режиссере, о его творческих заветах были показанные на вечере фрагменты из довженковских фильмов «Земля», «Щорс», «Мичурин» и новый цветной широкоформатный фильм «Зачарованная Десна», поставленный по автобиографической повести А. П. Довженко его женой, другом, продолжателем его творческих традиций кинорежиссером Ю. И. Солнцевой.



ТАКИЕ ФИЛЬМЫ ВСЕГДА МОЛОДЫ

Счастливо сложилась судьба «Молодой гвардии» — фильма, поставленного режиссером С. Герасимовым по известному роману А. Фадеева более пятнадцати лет назад. Он не стареет с годами. Недавно произошло второе рождение картины — после некоторой переработки фильм снова вышел на экраны.

Новая премьера «Молодой гвардии» состоялась в клубе Московского университета на Ленинских горах. Киноэпопею о несгибаемом мужестве героев-молодогвардейцев с волнением смотрит молодежь наших дней. Демонстрация фильма прошла с огромным успехом. Выступая после просмотра, зрители говорили, что «Молодая гвардия» с большой правдой и силой раскрывает психологию советских юношей и девушек, их готовность к большим героическим делам.

С. Герасимов поделился с присутствовавшими размышлениями об основных чертах современного героя, рассказал, какие изменения претерпел фильм в его второй редакции.

На премьере присутствовали исполнители центральных ролей фильма. Н. Мордюкова, С. Бондарчук, В. Иванов, вспоминая о съемках, подчеркнули, что работа над картиной была для них большой школой, не только актерской, но и мировоззренческой.

«Молодая гвардия» вышла в новый путь по экранам страны.

Кадр из фильма. Молодогвардейцы (слева—направо): Иван Земнухов — Б. Битюков, Иван Туркенич — Г. Романов, Люба Шевцова — И. Макарова. Ульяна Громова — Н. Мордюкова, Сергей Тюленин — С. Гурзо, Валерия Борц — Л. Шагалова, Олег Кошевой — В. Иванов

Георгий БУДАРОВ

Сибирские позывные

В день своего шестилетия я был самым счастливым человеком: мать мне сшила штанишки, которые застегивались на черные блестящие пуговицы с четырьмя дырочками.

До этого памятного дня я носил нижнюю часть своего туалета на одной лямке через левое плечо и потому считался «маленьким» даже среди своих сверстников, которые были старше меня потому только, что их штанишки были уже без лямок. Им позволялось все, а мне — ничего. На речке Ягодкиной купаться нельзя — утонешь! В бор за грибами и ягодами ходить нельзя — заплутаешься! Бурундуков гонять нельзя — с дерева оборвешься! А теперь, когда на штанах поблескивают две черные пуговицы — никому и на ум не придет сказать: «Нельзя!» Теперь все можно. Оставлена прежняя забава — игра в камешки и речная галька забыта в дупле нижнего бревна стены дома. До самого плеча погружал я свою руку в дупло, когда надо было достать камешки. Такие толстущие бревна! Все двадцать три дома деревни Потоскуй были построены из таких бревен. Сто пятьдесят лет стоит деревня на берегу Ангары, и все полтораста лет заливает ее во время весеннего половодья, когда плотина льда застопорит в Шимановских перекатах и поднимет воду в реке. И летом топит, когда от дождей и таяния снега с верховьев Ангары нахлынет «кислая вода».

— Будь оно трижды неладно! — каждый раз восклицал отец, встречая наводнение.— Надо начинать строиться на высоком берегу.

Но сходила вода, просыхали стены домов... и все оставалось по-прежнему до следующего наводнения.

По-прежнему продолжали коробиться темно-серые крыши, местами покрытые зеленым лишаем. Однако никто не упрекал отца в нерадивости. Трудно уходить с насиженного места, да и места были уж очень хороши! Добровольно покинуть их душа не лежала.

Сосновый бор, когда-то вплотную обступивший деревню, отошел, оставив за собой обширный луг, а по этому лугу среди скромных ромашек раскиданы горящие пламенем жарки-цветы. Название-то какое — жарки! В километре от деревни впадает в Ангару речка Ягодкина — не широкая, но полноводная, с глубокими омутами и гремящими перекатами, по которым шмыгают красноперые таймени, пятнистые голубоватые хариусы, белобрюхие щуки и желто-зеленые окуни. Весной на гладкой поверхности омутов отражается пышный цвет черемухи и рябины, а осенью кисти черных и гроздья багряных ягод. Пышный клубок кремовой пены медленно, степенно покружится на середине омута, и вдруг ринется на перекат, и затанцует по его волнам вприпрыжку и вприсядку, и до тех пор танцует, пока вода не размоет его.

За вторым перекатом Ягодкиной поднимаются голубые мраморные скалы. Вершины их сливаются с небом, а основание с водой. За третьим перекатом — утесы розовые. В свете утренней зари или в лучах заходящего солнца они кажутся прозрачными, края скал покрываются позолотой, а впадины мерцают синим аквамарином. По обоим берегам речки стоит огромный сосновый бор. Кора сосен, покрытая лишаями и кудреватым мохом, как драгоценный занавес с ткаными узорами, спускается на землю из-под темной зелени крон. За розовыми скалами к самому

берегу сходит березовая роща. Сколько простора и мягкого света между стройными деревьями с перламутровой корой!

Здесь-то я и облюбовал себе место для ужения, когда впервые с оравой огольцов в штанишках на пуговицах явился на Ягодкину.

Береза, пленившая мое воображение своей красотой, не походила на другие деревья рощи. Не очень высокая, она распространяла свои ветви в ширину. Листва ее была так густа, что не пропускала ни одной капельки дождя, ни одного луча солнца. Зеленая лужайка спускалась к самой воде и заканчивалась желтой каемкой песка.

Когда, закатав штанишки, впервые вошел по колени в воду, увидел около берега, как резвились большие стаи мальков. Они задевали хвостиками мои ноги, тыкались в них носиками, выскакивали на поверхность, переваливались на ребро и поблескивали чешуей. На всю жизнь мне запомнилась эта первая ласка природы, нежная, как ласка родимой матушки.

Впервые появившись на речке Ягодкиной, от своих старших товарищей я скоро узнал уже подвластные им тайны природы. Весной по цветам, осенью по засохшим листьям научили меня находить в земле мучнистые, сладковатые клубни саранок и отличать лиловатый сочный стебель петушка от щавеля, съедобную пучку от медвежьей.

Когда мне исполнилось восемь лет, отец взял меня с собой на охоту за гусями. Было время весеннего перелета, и гуси длинными косяками летели вдоль реки в Туруханский край. С вечера переплыли мы протоку и высадились на узкой оконечности косы. Здесь мы среди мелких зарослей тальника соорудили скрад.

— А когда же будем охотиться? — спросил я. Меня разбирало нетерпение, хотелось скорее увидеть охоту, на которой одним выстрелом можно было «уронить», как говорил отец, до двадцати штук гусей.

— После захода солнца сюда полетит стая за стаей. А утром, на рассвете, я свистну, и ты увидишь, как все гуси поднимут головы... ну, тут я и того... — сказал отец, укрепляя на рогульках упор для ружья.

— Чего — «того»? — не понимая смысла его слов, спросил я.

— По их головам и хлестну из ружья. Ты видишь, оно какое? Восьмого калибра. Здесь около ста граммов пороха да триста картечи. Одним выстрелом уроню штук двадцать, да и подранки будут. Только не зевай! Бросайся в лодку и добивай их шестом...

Я представил себе картину охоты, нарисованную отцом, и у меня защемило сердце, а по спине пробежал холодок.

— Жалко! — сказал я шепотом.

— Не выйдет из тебя охотника! — неодобрительно взглянув на меня, промолвил отец.

— Не выйдет! —покорно согласился я. И с намерением разжалобить отца после паузы сказал:

— Каждый гусь с меня ростом.

— Ну, хватит ахинею-то молоть! — рассердился он.—Теперь молчи и не шевелись... Вон летит косяк — сейчас будут делать разворот...

Действительно, стая гусей сначала пролетела мимо косы, как бы осматривая местность, потом повернула обратно и пошла на посадку. Сели они на протоку, пополоскались, напились и, выйдя на берег, стали подбирать мелкую гальку и, вытягивая шею, глотать ее.

— Зачем они камни едят? — шепотом спросил я отца.

Он грозно посмотрел на меня и знаком приказал мне молчать. Так я и не узнал, зачем гуси глотают камни.

Вслед за первой стаей прилетела вторая, третья... четвертая. В темноте я не видел, как они садились, — были слышны только тихие всплески воды да глухие шорохи. Отец положил тяжелую руку мне на плечо и пригнул меня к земле. Я прилег и сквозь ветки скрада стал смотреть на багряную зарю, на темно-синие облака с золотыми краями и не мог заснуть. Летняя ночь короткая, заря с зарей сходится: не успеет потухнуть вечерняя, как занимается утренняя. Сначала появилась на горизонте светлая полоска, через короткое время она покраснела, потом позеленела и такой прозрачной стала, словно вылили ее из стекла, и сразу забрезжил рассвет.

Сердце щемило за судьбу гусей, которые, ничего не подозревая, лежали, каждый подвернув под крыло голову, и только один вожак стоял, вытянув шею.

Отец спал, склонившись на перекладину для упора ружья. Я поднялся во весь рост и, махнув рукой, тихо сказал:

— Летите, засони!

Вожак гаркнул и взмыл в воздух... За ним поднялись все до единого гуси. Они махали крыльями и в тесноте колотили друг

друга так, что летели пух и перья. Но прошло несколько секунд, и стая, вытянувшись косяком, поднялась в небо.

Однако сумерки, наступившие при взлете стаи, продолжались и после того, как она скрылась за горизонтом. Густое облако гусиного пуха и перьев закрыло восходящее солнце.

Перья, тихо планируя, опустились на воду, и пух отнесло в сторону, и снова разгорелось яркое утро.

«За лето перья отрастут!» — подумал я и взглянул на отца. Он ничего не понимал и растерянно моргал сонными глазами.

— Будь ты неладно! Проспал всю обедню! — воскликнул он, внимательно посмотрел на меня и добавил:

— А ведь, однако, ты их вспугнул... ты что, парень, белены объелся?

— Да нет!.. — я старался быть серьезным, но сердце трепетало от радости — словно его щекотали мальки.

С этого дня надолго я потерял интерес к охоте, а к птицам стал относиться с особенной нежностью.

Однажды, уже будучи десятилетним парнем, наблюдал я, как на противоположной стороне Ягодкиной под кустом талины резвился селезень. Когда из тени куста он выплывал на солнце, особенно ярко переливалась краска оперения — то зеленью, то синевой вороненой стали, то лиловым бархатом, а когда погружал голову — над водой поднимался цветистый хвост на белой подкладке... И вдруг я увидел, как селезень взмахнул крыльями, стараясь подняться в воздух, но не смог этого сделать и скрылся под водой, словно его утянуло водоворотом. Я долго ждал его. Но круги разошлись, вода успокоилась, а селезень так и пропал.

Я рассказал отцу.

— Выдра, а скорее всего щука утащила твоего селезня. По омутам Ягодкиной большие водятся щуки.

Я попросил у отца пяток жерлиц и поставил их в том омуте, где погиб селезень. Одну жерлицу я привязал за сук талины, под которой он резвился последний раз. Через два дня я сел в легкий ботик и поехал осматривать свои снасти. Сук, к которому я привязал жерлицу, был отломлен. Я стал осматривать омут и нашел сук под кустом на противоположной стороне речки. При моем приближении он поплыл против течения. Я ухватился за него, отвязал шнур жерлицы и потянул. На поверхность воды всплыла огромная щука и ослабила шнур. Я воспользовался этим, подобрал его и продернул в кольцо на носу ботика, но не успел закрепить, как ботик рванулся к перекату вслед за щукой, которая тащила его. Около переката она остановилась и снова ослабила шнур. Я воспользовался этим и, подобрав его, привязал за кольцо. Через секунду шнур опять натянулся, и ботик плавно двинулся к перекату. Около переката щука всплыла на поверхность, и я увидел на сером затылке клочья зеленоватого моха. Потом щука нырнула под ботик и так резко дернула, что чуть не опрокинула его. Сделав круг по омуту, она понеслась вверх по течению с такой быстротой, что пена вскипала под носом суденышка, а мои сверстники, удившие на берегу, оставили удочки и бросились по берегу вслед за ботиком.

— Смотрите, Горанка мотор прицепил к своему ботику! — кричали они.

— Какой мотор... Щука меня тащит!

Два часа возила меня дюжая щука, пока не выбилась из сил и не повернулась вверх брюхом.

●

Красота есть везде, где есть живущие умом и сердцем, но видим мы ее по-разному: одни больше, другие меньше, а третьи — чуть-чуть. Потому что видим ее через себя. И кедровую ветку, и сосновую шишку, и хвою под ногами, просторы березовой рощи, перламутровую кору березы, муравьев, цепочкой бегущих по ней. Иной увидит паутину и не приметит на ней капель росы, другой заметит лишай на дереве и не разглядит серебристых кружев, сотканных из нитевидного моха.

Чем больше, богаче и тоньше ви́дение художника — тем больше увиденное. Вся красота природы познается через чувство к разуму. С детства каждый сучок, кедровая ветка, сосновая шишка, хвоя под ногами — все, что было связано годами близости, все это мы не замечали — ни коры берез, ни муравьев, цепочкой бегущих по ней, ни хвои, когда мы шли по ней, сидели, лежали на ней... И только через годы все эти чудо-прелести вызвали в памяти то, с чем рядом жила душа. И в этом свете воспоминаний они сами заблестели, загорелись, раскрасавились.

Такой красоты много везде, не только в Сибири. Даже ее может оказаться меньше

всего в Сибири для того, чьи «позывные» остались в бескрайних степях Дона или в болотах Белоруссии. И, наверное, для них горький запах полыни или болотная лилия родят в душе больше восторга, чем кедровая шишка или гирлянды серебристого моха на лапах столетних елей.

Для иного в одной кедровой шишке красоты по горло. А всем ли это так? Значит ли это, что Сибирь только сибиряками и любится, что красота ее только сибирякам и понятна? Нет, конечно! Ведь и сами-то сибиряки не всегда эту красоту видят и понимают, может быть, потому, что слишком много дано им этой красоты и они не очень ценят ее, а чуда и совсем не видят.

А разве непохожи на чудо эти маленькие озера на высыхающих болотах в таежной глуши. Подходишь к нему в пасмурную погоду — мертвое, безжизненное пространство воды, бездонной глубины, прозрачное и голубое. Но как только выглянет солнышко, откуда ни возьмись появляется серебряная рыба и наполняет его до краев. Чешуя этой рыбы, словно полированное серебро, отражает солнце так, что оно бликами играет на прибрежных кедрах. Но стоит набежать тучке и закрыть солнце — озеро пустеет, рыба уходит в подземное царство, в воду под болото, куда не проникает свет. Говорят, она слепая... Может быть.

Каждый раз, когда я бывал с дедом на этом озере, он показывал мне глубокий омут, длинным извилистым рукавом идущий по сухому болоту. Вода в этом омуте изжелта-белая, словно вареное молоко, даже ржавчина местами, как пенка, покрывает его.

— Живет в этом омуте,— говорил дед,— непомерно большая рыбина либо водяной зверь. Оно так и по законам природы положено, что сильный поедает слабого: вот он и жрет серебряную рыбку. Без малого сто лет живу на свете и только один раз видел это чудовище, когда бросил в этот рукав требуху убитого медведя. Зверь всплыл, бултыхнулся, схватил требуху и ушел в глубину вод.

— Что же это за зверь был?

— А кто его знает? Ты спроси, как называется серебряная рыбка — я и то тебе не скажу да и не знаю, кто скажет. За всю свою жизнь знавал я два таких озера, в которых жила серебряная рыбка. Одно уже высохло, и рыба перевелась. Да и это наполовину заросло и со временем тоже высохнет, и рыба подохнет. А ведь можно бы и сохранить его, да вот видишь — руки не доходят.

Дед сердито засопел, помолчал и махнул рукой.

По пословице старинных людей, спустя лето в лес по ягоду не ходят. А в Сибири черемуху берут и зимой, когда лист опадет. Нависли над речкой Ягодкиной рясные гроздья. В глубокой пойме ветер не обивает цвет, богатый урожай сохраняется до глубокой зимы, когда речка покрывается льдом. Приезжают ягодники на нартах, околачивают на лед черемуху, сгребают лопатой и в короб. Сушат и везут на мельницу. Чудесная начинка для шанежек заварная мука черемухи, сладкая и терпкая! Но кто, кроме чолдонов, знает об этом?

А где это видано, чтобы с увала на увал тянулся бесконечной полосой то белоголовник, то кипрей — лучший медонос в природе. Даже сами пчеловоды не знают, сколько можно снять меду. В 1958 году не хватило тары, пришлось копать ямы и бетонировать их, чтобы вместить невиданный урожай. А кедровый промысел? Вы только послушайте, с какой нежностью о кедре говорит сибиряк.

Ведь таких иголок, длинных да пушистых, не только на кипарисе, но ни на одном дереве во всем белом свете нет, не говоря о том, чего стоят шишки, когда в них созреет орех. И красота нашего дерева не только снаружи, вы посмотрите внутрь. Каждый орешек не только в скорлупке, но и в золотистой тонюсенькой оберточке, как дорогая шоколадная конфетка.

Вот еще одно из чудес природы: ранней весной, как только вскроется Ангара, со дна реки поднимаются миллиарды бабочек и густым роем взмывают в воздух. Ледоломка называют ее. Знают об этом перелетные гуси, осведомлены и ангарские охотники. Гуси охотятся за бабочками, охотники — за гусями. Снаряжают они лодки и вместе со льдами отправляются через перекаты и пороги вниз по реке. Звон ломающихся льдин, шипение шуги, грохот торосов, гром выстрелов, рев реки оглушают, туча белых бабочек ослепляет... Но самое страшное, когда лодка спускается в пороге. Я не знаю, чего больше в этой картине — грозного ли величия природы или присутствия человеческого духа.

Не обходят мои земляки и дела широкого, государственного масштаба. С самого открытия золотоносной системы ведут борьбу с

пятнами вечной мерзлоты. Титаническая борьба. Что только ни делали — ничего не помогало. Бульдозером пробовали счищать почву. За лето растает полметра, а за зиму опять нарастает. Взрывали — куда там: драга пней на полигоне терпеть не может, а тут глыбы мерзлоты не проходят в люк — ну, хоть матушку репку пой. Не обойти, не пробиться через пятна этой мерзлоты. Обратились в Академию наук, и там посоветовали съездить в Институт мерзлотоведения. Съездили. Да вы что, говорят, с ума сошли. У нас в Советском Союзе мерзлота занимает почти 50 процентов, мы на ней строим города и заводы, а вы хотите растопить! Укреплять надо. «Да нам же золото добывать». Это, говорят, другое дело. Стали думать-гадать, за что уцепиться. Вспомнил один драгер, что через весь полигон проходит протаявшая полоса, а другой, постарше, подсказал, что здесь когда-то проходил зимник. В Институте объяснили так: «У вас на полигоне мох, это растение влаголюбивое, а зимник его примял, вода ушла вниз... Вот с этого зимника все и началось». Теперь-то это просто, как колумбово яичко, а тогда попробуй догадайся, что надо делать. Одним словом, рискнули. Сделали плотину метра на два с половиной высоты, осенью затопили полигон, а к весне мерзлоты как не бывало. С тех пор года четыре прошло. Теперь и героя не найдешь, а тогда не одну тропинку проложили по глубокому снегу полигона; ручными бурами пробовали проникнуть под лед да узнать, что творится.

Ну, это было и быльем поросло. А есть думки и о будущем, и поважнее. По плану электрификации после окончания строительства Красноярской гидроэлектростанции должна строиться Абалаковская. Абалаково ниже впадения Ангары километров на сорок. Стало быть, вода поднимется настолько, что затопит рудное дно Ангары и весь лес, что сейчас растет в ее пойме. А его не мало: если сплавлять по два миллиона кубометров в год, и то на полтораста лет хватит. Вот и надумали, опять-таки всем скопом, поставить вопрос о том, чтобы строить эту гидростанцию километров на сто выше устья Ангары. Соединить Ангару с Енисеем каналом, на нем и смонтировать ее.

Сейчас в нашем районе работают шестнадцать драг, и только две на электричестве, а остальные на дровах. Ну и жалко, что лысеют горы. Сколько леса сгорело в топках.

...Я рассказываю об одном районе. Не по географической карте, а своими ногами измерил я Удерейский район Красноярского края, равный по площади острову Сицилия, своими глазами видел леса, которые занимают девяносто пять процентов всей площади. Можно сказать, ощупал своими руками недра земли, когда гнул спину в старательских шурфах и держался за баранку дражного штурвала.

Четыре сорта золота в нашем районе: мягкое — белка, колонок, горностай, соболь и ондатра; зеленое — ценнейшее дерево — приангарская сосна; сладкое — мед и рудное.

Спросите любого парнишку — он знает и Юкон, и Меккензи, а кому известен Удерей? А ведь на этих речках намыто больше двухсот тонн чистого золота. Старинный, старинный этот район. Первый населенный пункт — острог Рыбинский — был основан в 1618 году, за триста лет до Октябрьской революции, и кажется, что живу я здесь больше трехсот лет, с тех незапамятных времен, когда пришли сюда казаки Ермака. Еще в XVII веке проходил здесь великий торговый путь в Китай, а потом, когда открыли Красноярско-Иркутский тракт, этот путь потерял свое значение, и село Рыбное захирело на долгие годы.

А знаете, кто и когда открыл наш район во второй раз? Открыла его боровая птица глухарь в 1837 году. Убил тунгус глухаря, а в зобу нашел желтую крупку и принес русскому. Тот взял на руку — тяжеленько, положил на зуб — твердовато. Надавил крупинку, и след от зуба заблестел червонным золотом.

— Веди туда, где убил глухаря.

Тунгус привел его на речку Шаарган, а там, где ни копни — золото. Завертела золотая горячка весь сановный Петербург, и поехали в тайгу управители трубецких, орловых, бенкендорфов и корфов. Сотни любителей легкой наживы бросились снимать золотые пенки с залежей благородного металла. Вот тут уж по-царски расцвел бывший острог Рыбинский! Попечением тузов золотой промышленности построена каменная церковь и открыто было восемнадцать кабаков! Здесь жила таежная знать. А приангарские деревни — Погорюй, Потоскуй и Покукуй — оставались такими же захудалыми, как с незапамятных времен. По их названиям можно было судить о горькой уча-

сти таежных жителей. Недаром в этих местах бытовала народная пословица: «золото мыть — голосом выть».

Настоящие-то богатства были открыты при Советской власти. В начале 30-х годов здесь еще не было шоссейной дороги, которая сейчас пересекает весь район с юга на север. Передвигались либо по способу пешего хождения, либо на лошадях. В лето тридцать второго года в плетеном коробке на дрожках возчик приискового управления вез на Центральный прииск геолога Голикова. Жаркое лето иссушило дорогу, по камням и буеракам подпрыгивал немудреный экипаж. Лошади махали хвостами, отгоняя таежный гнус и с ленцой спускали экипаж по отлогой стороне увала. Вдруг колесо соскочило с оси, коробок накренился набок и дремавший геолог оказался на земле.

— Что такое? — спросил он возницу.

— Чека выпала, будь она неладна.

Возница тут же нашел чеку. Поднял валявшийся на обочине дороги камень и несколько раз ударил по чеке, потом по щиту железной шины — камень раскололся. Голиков поднял, посмотрел, завернул обе половинки в носовой платок и бережно положил их в дорожный чемодан.

— Подумаешь, нашел золото! — засмеялся возница. — Да у нас этого камня — хоть пруд пруди!

А был этот камень антимонит — ценнейшая сурмяная руда.

Сейчас на том месте, где была утеряна чека, в открытом карьере добывается руда. Где стояло зимовье Раздольное — один дом и стойка для лошадей, — где когда-то был обширный луг с жаркими цветами, теперь вырос таежный город с Домом культуры, с двумя больницами, библиотекой, столовыми и со всем, что нужно для жителей города, главная улица которого тянется на семь километров.

Пять миллиардов тонн открытой железной руды! Три металлургических комбината можно построить на этой базе. И каждый будет равен Кузнецкому. В прошлом году было открыто редчайшее месторождение талька... Да пальцев не хватит на руках, чтобы перечесть все богатства района.

Подробно я говорю о нашем районе потому, что он зеркало Сибири, в нем отражаются все богатство и вся красота ее природы.

Под стать своей земле и народ наш, чолдоны. Был я там недавно. Встретил Степана. Знаменитый охотник. Около сотни медведей свалил.

— Когда это ты успел? — спрашиваю.

— За войну, — говорит, — их тут развелось. Стрелять некому, ну я и...

— И ты ни разу спины медведю не показал?

— Так ведь это просто: когда он на тебя пойдет — подпусти его шагов на шесть, на восемь и бей под лопатку.

— Легко сказать — подпустить на шесть шагов. А у кого духа хватит?

— Так ведь что поделаешь. — Чешет за ухом, как будто такого натворил, что и сказать стыдно.

...Разыскал после дружков своих, напросился на охоту за гусями. «Возьми, мол, Вася!» Смеется.

— Робкому человеку делать нечего. Что Енисей, что Ангара — силенок им не занимать, как разбушуются, не скоро справишься, — как бы извиняясь, сказал Вася. — А во время ледохода и того пуще. Ведь местами до двух метров толщиной льдины-то. А взгромоздятся четыре таких одна на другую — вот тебе и дом четырехэтажный, к нему и приступа нет, а он тебя так накроет, что ты и охнуть не успеешь.

— Да ведь и ты незаговоренный! — возражаю Васе.

— Я — дело другое. Беру сына испытать на крепость. Осенью в армию идет, а я не знаю, как силен дух его. Много ли смелости накопил. Да и себя проверить надо — не состарился ли. Померяться силой с Ангарой, полюбоваться, как она сбрасывает ледяные оковы, каков ее нрав, послушать звон торосов.

Взял все-таки.

●

Какое раздолье для писателя, сколько можно рассказать о нашем районе, о его делах, о его прошлом, настоящем и будущем, о природе, что радует глаз и рождает добрые чувства в человеке.

Я попытался заинтересовать кинематографистов, но попал с этим материалом в Московскую студию научно-популярных фильмов как раз в то время, когда этот вопрос не стоял в плане. Шесть лет я пробивал его. Помогал мне и журнал «Искусство кино». Позднее занялось этим вопросом Министерство культуры СССР. Оно дало распоряжение Свердловской студии снять фильм, а сту-

дия эта, оказывается, подчинена была Министерству культуры РСФСР, ну и сняли его... с повестки дня. Не понравился сценарий. Я так думаю, что не хватило у меня красивых и теплых слов. Так ведь не на мне одном мир сошелся. Мало ли хороших сценаристов. Вот ведь материал — перед вами. Я буду рад и спасибо скажу, если снимете. Ну ладно, это дело похерено и вспоминать о нем бесполезно.

Только вот на днях подумал я о Серебряном озере, когда прочитал о поездке режиссера Шумахера и кинооператора Барта из ФРГ. Сорок пять стран они объехали и теперь направляются в Сибирь снимать вымирающих представителей фауны. Может, необыкновенный зверь — плод фантазии моего деда, но ведь Серебряное озеро не высохло и необыкновенная рыба еще не вывелась. Однако никто из наших кинематографистов не заинтересовался. Вот что жаль!

Не заказан в Сибирь путь и туристам «с лейкой и блокнотом», а лучше с любительской кинокамерой или художнику с этюдником. Новостроек там не перечесть, но их еще много будет, а вы запечатлейте природу. Вот вам Лесное кладбище: уронил ненароком охотник окурок, огонек проник в «трунду» — слой такой горючий, проще сказать — торф. Под землей огня-то не видно, только тоненькие струйки дыма вьются. Идет он по корням, сжигает, деревья валятся, и получается такой бурелом, что пройти через него невозможно. Растет цветок, скажем, белоголовника, вот он и тянется к свету. И откуда силы берутся вытянуться на десять метров затем, чтобы солнышко его обласкало.

Вы обратитесь к охотнику и драгеру Сергею Ивановичу, живет он на Центральном прииске и сведет вас на Серебряное озеро, и на Лесное кладбище, и в Княженикин лог. Растет там чудесная ягода княженика, не спутайте с ежевикой — эта ей и в подметки не годится. Видом она похожа на малину, только зернышки помельче, а вкусом... об этом и рассказать нельзя. Растет она на тоненьком стебельке по одной ягодке на кочке, и если одну только ягодку положить в печурку теплой русской печки, то аромат ее пойдет по всему прииску.

Конечно, княженика не богатство, да и красота ее только в аромате, но вот напоминает она людей нашего района... Они в большой цене не только потому, что живет их на одном километре по два человека, а и по делам, которые в глаза не бросаются, но по аромату узнаются.

Рассказываю об охоте на гусей, а видится мне человек. Он едет на охоту, чтобы помериться силой с Ангарой, полюбоваться, как она сбрасывает ледяные оковы, испытать ее нрав, послушать хрустальный звон торосов, проверить на крепость сына, тоже и себя — не состарился ли?

Богатства района, о которых я упоминаю, еще не выявили себя в полной мере, еще не пришли в движение... Но скоро закончится строительство железнодорожной магистрали. Вот тогда-то Ангара покажет свои чудеса.



С. МУРАТОВ

Искусство в мерцающих колбах

1. К ВОПРОСУ О НАСЛЕДОВАНИИ

Дебаты вокруг голубого экрана ведутся на протяжении многих лет (в том числе на страницах журнала «Искусство кино»). Вопрос о том, что оно такое — это самое телевидение — сведен к дилемме: к чему оно ближе — к театру или кино. Так уже самой постановкой проблемы телевидению отказано в автономии — ему как бы отводится роль сателлита. Не в силах выйти из сфер тяготения этих двух сопредельных видов искусства доказательства начинают вращаться по замкнутым постоянным орбитам.

«Если б Шекспир был жив сегодня, он был бы нашим ведущим писателем для телевидения, ибо современная мода на пьесы с одной декорацией вынудила бы его уйти из театра», — пишет английский критик А. Суинсон. Суинсон выступает с позиций кино.

Итак, равнение на кино!

Но вот американский критик С. Филд с неменьшей убежденностью утверждает, что в наши дни телевизионные драматурги «придерживаются трех театральных единств, провозглашенных еще Аристотелем». В качестве доказательства он ссылается на нашумевшую телепьесу «Двенадцать разгневанных мужчин», где действие развивается в одной комнате и занимает ровно столько же времени, сколько оно занимало бы в жизни.

Кругом! Равнение на театр!

Однако еще одна группа экспертов призывает к равнению на обоих.

С одной стороны, утверждают последние, телевидение как искусство весьма отличается от кино и прежде всего своим сходством с театром: в телеспектакле меньше мест действия, чем в кинофильме, не такой стремительный ритм, как в фильме, гораздо медлительнее монтаж. Но, с другой стороны, оно как искусство весьма отличается от театра и прежде всего своим сходством с кино: здесь больше мест действий, чем в театре, более быстрый ритм, чем в театре, не говоря уже о таких вещах, как монтаж, как ракурс и крупный план.

Итак, телевидение не театр, так как слишком близко стоит к кино, но в то же время оно не кино, так как слишком близко стоит к театру!

С поразительной точностью установлено, что количество картин в телепьесе значительно меньше, чем в кинофильме, но значительно больше, чем в театральном спектакле, что удельный вес слова на телевидении чуть-чуть побольше, чем в кинотеатре, зато чуть поменьше, чем на подмостках.

Статьи и сборники по телевидению, издающиеся в различных странах, рекомендуют начинающим драматургам рецепты по изготовлению телепьес. В них раскрывается кухня творчества — с аккуратностью, уместной, скорее, в «Книге о здоровой и вкусной пище», здесь рассчитано все — и количество мест и количество персонажей. Не дай бог, мест действия будет больше, а персонажей окажется меньше — и вы вместо телевизионного представления получите черт знает что: какой-нибудь фильм, а то и театральную постановку. Кладете в духовку пирог с капустой, а вынимаете утку с рисом!

Это кулинарное вдохновение заведомо исходит из той посылки, что телеискусство будет замешано только на двух изначальных продуктах — кило театра на литр кино.

Сочетание качеств кино и театра объявляется спецификой телевидения.

Слуга нарекается господином оттого лишь, что он слуга двух господ.

Действительно, трудно не обнаружить в телеспектаклях и телефильмах сочетание «качеств» кино и

Продолжаем разговор о проблемах телевидения, начатый в журнале «Искусство кино» статьями М. Ромма «Поглядим на дорогу» (1959, № 11), А. Юровского «Поглядим на экран» (1960, № 4), А. Вольфсона «Малоэкранное кино» (1961, № 5), С. Ремеза «Похожие и разные» (1961, № 3), А. Донатова «Телевидение становится искусством» (1962, № 1), М. Меркель «Наш младший брат» (1964, № 2).

театра (а также добавить по вкусу специй — радио, музыки, литературы). Но истина эта настолько бесспорна, что в сумме своей составляет ноль. С такой же безумной смелостью вы, к примеру, можете утверждать, что каждая фраза на этой странице представляет собой... сочетание слов.

Между тем «специфический» — это слово, по свидетельству русского словаря, означает «особенный, отличительный, свойственный только данному предмету или явлению». Специфика, очевидно, неповторимость. Искать же неповторимость в похожести — занятие не только неблагодарное, но и при всем декоративном глубокомыслии оно содержит риск обнаружить специфику как раз в отсутствии всякой специфики.

«Гомеопатическое искусство»

Монтаж, ракурс, крупный план — эти средства используются в кино. Никто не сомневается в наши дни, что кино — самостоятельное искусство. «Почему же сейчас,— читаем мы в одной из статей, опубликованной в журнале «Искусство кино»,— когда эти средства уже существуют и используются в телевидении, оно не может считаться искусством?»

Может. Конечно, может считаться искусством. Только следуя этой логике, оно может считаться искусством кино, а вовсе не телевидения.

Автору стоило только ответить на поставленный им же самим вопрос. Впрочем, во многих статьях этот вывод сделан с достаточной определенностью.

«Телеспектакль — это... в сущности, фильм. С той разницей, что в фильме большее количество мест действия. Поэтому, мне думается, принцип кинодраматургии (с учетом опыта драматургии театральной) и есть теледраматургия» (Г. Товстоногов. «Литературная газета»).

«Драматургия телевидения — это драматургия кино... Убежден, что любой хороший телефильм может идти в прокат, может стать явлением киноискусства» (Л. Харитонов. «Комсомольская правда»).

Обратите внимание: высшим признанием служит прокат, иными словами — киноэкран, высшим критерием — киноискусство.

Но самый последовательный ответ дает А. Вольфсон в своей статье «Малоэкранное кино». Само название этой статьи не оставляет сомнений в позиции автора.

«Кино и телевидение,— утверждает А. Вольфсон,— это два технических варианта одного и того же искусства!» И далее: «По природе своей выразительности, по образу языка, по творческой организации материала телевидение идентично кинематографу лишь с некоторой поправкой на малый размер экрана».

Эта редакция «с некоторой поправкой» звучит так невинно, так целомудренно, что хочется сразу же с ней согласиться. Заслониться ею от всех проблем. И в самом деле, бог с ней — со спецификой. Есть же кино широкоэкранное, есть цветное, есть и объемное, почему бы немножко не потесниться и не дать местечко для «малоэкранного».

И вот мы уже рады смотреть сквозь пальцы на то, что экран-карапуз не в силах передать ни стремительность монтажа, ни воздействие общих планов, а выразительные детали сплошь и рядом недодает вообще. Со временем, говорим мы себе, экран станет больше, подрастет и переберется на стену, станет похожим на киноэкран. Наконец, уж если на то пошло, неужели нельзя сесть поближе к «Рубину», чтоб относительный угол зрения был таким же, как в кинозале, и экран-лилипут, таким образом, превратился в экран-гулливер?

Разумеется, можно. Отчего же нельзя? В конце концов, ведь и «Тайную вечерю» можно распечатать размером с почтовую марку и рассматривать в увеличительное стекло. Можно копию «Рабочего и колхозницы» поставить на туалетном столике у кровати и показывать восхищенным знакомым. Что изменится?

Масштаб восприятия. Вся штука в том, что в искусстве зрительных образов роль играют не только относительные размеры изображения, но и их абсолютная величина. Слов нет, конечно, приятно чувствовать, что у тебя в гостиной над спинкой кресла прикноплена Сикстинская мадонна (правда, «с некоторой поправкой» на малый размер репродукции), но почему-то армия пилигримов прекрасного предпочитает коллекциям репродукций полотна Дрезденской галереи. А ведь это два «технических варианта» одного и того же искусства!

Телевидение — это телевидение

В семействе кино существует немало всяческих подсемейств: подсемейство широкоэкранных и полиэкранных, цветных, интегральных стереоскопических, есть даже кино с переменным экраном. Но все эти титулы к слову «кино» означают достоинство каждого вида. А «малоэкранное»?

С точки зрения классификатора кино, поправка на малый экран означает просто поправку на худшее качество, ибо, выигрывая в доступности, телевидение проигрывает в художественности. Телевидение — гомеопатическое искусство и если причислено к рангу кино, то только благодаря тому, что оба они искусства «экранные».

Ход рассуждений примерно таков: любой телефильм или телеспектакль, отснятый на кинопленку, можно демонстрировать в кинозале, а раз так, то

телепроизведение принципиально не может иметь преимуществ перед кинопроизведением. Любые открытия телевидения переводимы на киноэкран.

Позже нам предстоит коснуться справедливости последнего утверждения. А пока вернемся к статье А. Вольфсона. «Критерии телевидения ясны,— восклицает автор,— мыслить кинематографически, видеть кинематографически, выражать кинематографически».

Еще недавно подобные фразы нужны были телевидению, как бальзам. Это было время, когда экранмалютка пытался выбраться из пеленок радио, когда телевизионные постановки воспринимались как пародия на театр, а фантазия работников телевидения была скована ледяными торосами консерватизма привычных форм.

Первые электрические люстры, как известно, копировали средневековые канделябры. Первые железнодорожные вагоны напоминали обычные конные экипажи, поставленные на рельсы. Ранние фильмы синематографа представляли собой скверный театр, отброшенный на кусок полотна. И когда спустя тридцать лет этот сколок с театра замелькал на экранах «Рубинов» и «Темпов», умудренные мастера кино от всей души протянули руку помощи телевидению: наши достижения — ваши достижения, но не забывайте все же и наших ошибок.

Но телевидение не забывает ошибок. Оно помнит, что руку помощи кинематографу в свое время протягивал и театр. И тогда (как раз тогда, а не раньше) кино стало дурным дубликатом театра. Телевидение не хочет быть дубликатом театра. Но оно и не хочет быть дубликатом кино.

Телевидение хочет быть телевидением.

2. ПАДЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ

Кое-что о невидимках

В трудовой пожелтевшей книжке актера против графы «место работы» наше время вписало две новые строчки: «Телевизионная студия» и «Киносъемочный павильон». Лицедей, повидавший виды, привыкший запросто иметь дело с воображаемыми обстоятельствами и даже воображаемыми предметами, впервые столкнулся с воображаемым зрителем.

Казалось бы, перед нами лишнее доказательство тождественности телевидения и кино. Форма драматических произведений всегда отвечает характеру сцены: а тут актер на обеих площадках находится как бы в равных условиях — и там и здесь он имеет дело со зрителем-невидимкой. Так может ли речь идти о сравнении несуществующих величин?

И здесь нам приходится коснуться поразительных свойств сценического искусства.

Воображаемые предметы! В реквизите театра они не числятся, потрогать руками мы их не можем — ясно, что этих предметов нет. Но стоит актеру лишь «сделать вид», что он находится в их окружении, они тут же возникнут в воображении зрителя, и чем больше поверит актер в их присутствие, тем больше поверит в их присутствие зритель. Можно сказать, что они существуют и не существуют одновременно. Хотя их и нет, они все же есть.

А как же «воображаемый зритель»? Существует он или не существует? Это тоже зависит от воли актера. Захочет актер, чтобы зритель был — и вот он сидит, затаив дыхание, не захочет, извольте — вокруг ни души. Так быть ему, зрителю, или не быть?

Кажется, тут-то мы и подходим к первому существенному различию между телевидением и кино.

Встреча «за круглым столом»

(Где автору особенно удались цитаты)

— Здравствуйте! — приветствует вас знакомая. Вы окидываете ее критическим взглядом: такую брошку к такому платью вовсе не стоило надевать. Вас нисколько не беспокоит, что в то же мгновение эта мысль осенила всю европейскую часть Союза. Ведь появившись на вашем экране, диктор Центрального телевидения свое «здравствуйте» адресует вам. Именно вам она смотрит в глаза и со свойственной ей доверительной мягкостью (кому уж об этом знать, как не вам) сообщает:

— Сегодня у нас в гостях («у вас в гостях»,— объясняет улыбка, «у меня в гостях»,— переводите вы) кинорежиссеры: Михаил Ильич Ромм, Фридрих Маркович Эрмлер и писатель Ираклий Андроников. (Трое появляются в вашей комнате и приветствуют вас коротким жестом — движением головы.) Наши гости не раз выступали по вопросу об отношениях между телевидением и кино, и вот сегодня в связи со статьей, опубликованной в журнале «Искусство кино», мы попросили их сказать несколько слов.

— Мне кажется, что особенность телевидения,— начинает М. Ромм,— прежде всего состоит в том, что у зрителя должно возникнуть ощущение, что говорящий с экрана обращается непосредственно к нему. Жизнь в кино показывается как бы незаметно увиденной, подсмотренной. С экрана же телевизора я не могу не смотреть на зрителя. Ведь каждый зритель считает, что я говорю именно с ним. Одно не годится для кино, другое — для телевидения.

— Различие начинается с отношения актера к камере,— подхватывает Ф. Эрмлер. — Кинокамера — это наблюдатель, незаметно подсматриваю-

щий события. Если актер случайно взглянет в объектив, то немедленно последует команда: «Стоп!» Кадр будет считаться бракованным. В телевидении — наоборот. Телекамера — соучастница, собеседница. Она ведет разговор с глазу на глаз.

— Обратите внимание,— берет слово И. Андроников,— по телевидению можно рассказывать. Интересный, дельный и свободный рассказ можно слушать полчаса, сорок минут. Даже час. В телевидении собеседник, рассказчик — фигура естественная. Между тем, с киноэкрана рассказывать нельзя. Монолог, если он длится в кино больше минуты, вызывает усталость. В чем дело? Почему такая разница в восприятии? Киноактер со зрителем не общается. Он живет на экране своей самостоятельной жизнью, вступая в отношения только с партнерами. Выступающий по телевидению, наоборот, обязан глядеть в телекамеру, обязан общаться с аудиторией...

Этой встречи на экране, разумеется, не было. Зато высказывания участников ее были. Они были опубликованы в различных выступлениях и статьях. Сведем их к общему знаменателю.

Если в киносъемочном павильоне актер все время ведет себя так, словно зрителя нет и не существует, то в телестудии он обращается к зрителю. Он вступает с ним в постоянный контакт. Эта особенность телевидения поначалу не кажется слишком значительной. Экая важность — вступает в контакт. Мелочь, не стоящая внимания.

Но эта мелочь взрывает четвертую стену.

Кратчайшее расстояние

«Делайте, что хотите, что хотите. Я вас люблю»,— говорит герой на экране. Телевизионная мизансцена построена таким образом, что телезритель оказывается на месте того, кому адресовано это признание. Слова, предназначенные другому, непосредственно попадают к нему, словно он распечатал чужое письмо и при этом без всякого чувства неловкости. То, что в любом другом месте было бы бестактным, вполне естественно на экране.

Экран — отмычка к душе героя, второй ключ от квартиры, который актер заранее предлагает зрителю.

...Усталая женщина вспоминает о прошлом. Это горькие воспоминания. Мы видим ее лицо. Глаза. Слышим голос. Кому она говорит? Тому, кто сидит с ней рядом? Себе? Или... Но вот она на мгновение отвернулась от собеседника, она хочет скрыть выражение глаз, спрятать возникшую непрошенно мысль. И тут же ее настигает камера. Спрятанный взгляд достается нам. Превращает нас в соучастников мимолетного ощущения.

У героя телеэкрана нет большего доверенного, чем зритель. Телевидение — кратчайшее расстояние между зрителем и актером. Крупный план не цель. Крупный план — это средство доверить нам внутренний мир героя.

Посетитель за столиком ресторана. Он встает и что-то кричит в оркестр. Камера в этот момент находится между ним и оркестром. И мы перехватываем эту его реплику, «распечатываем» короткий взгляд. К кому бы ни обращался актер, с кем бы он ни вступал в общение, его действия переадресованы зрителю, и камера доставляет их нам.

Все это фрагменты одной постановки. Опытный режиссер В. Рыжков строит каждую раскадровку так, чтобы поймать, подстеречь взгляд актера.

Между зрителем и актером в театре (а тем более в кинотеатре) существует «четвертая стена». Хотя в реальности ее нет — от партера до сцены рукой подать, — актер «делает вид», что она существует. Это условность театра. (Правда, и тут есть свои исключения, свои телепредвестники: реплики в сторону, монологи на зрителя, древнегреческий хор.)

В телевидении между актером и зрителем стена действительно существует. Их могут разделять тысячи километров, период съемки и день показа, барьеры времени и пространства. Но актер все чаще «делает вид», что барьеров нет, что зритель, к которому он обращается, все время находится рядом с ним, и, может быть, это следует отнести к условности телевидения?

Вы возразите — причем тут условность? Великое дело — взглянуть с экрана! Что можно представить себе естественней! Но что естественней крупного плана в кино? А ведь это условность ничуть не меньшая.

Было время, когда крупный план казался нелепостью.

Было время, когда даже звук на экране представлялся неслыханной аномалией. И если эта особенность телевидения никогда не казалась нам чем-то особенным (великое дело — взглянуть с экрана!), то в силу только того обстоятельства, что мы давно уже были к ней подготовлены. Все документальное телевидение построено на прямом обращении к зрителю.

Достаточно сослаться на выступления С. С. Смирнова, Сергея Образцова, Сергея Юткевича, Евгения Рябчикова, телевизионного репортера Юрия Фокина, на устные рассказы Ираклия Андроникова.

Каждый устный рассказ Андроникова — это целый спектакль, все роли которого исполняет один актер, совместивший в своем лице и автора. Это спектакль, р а с с к а з а н н ы й зрителю.

Рассказчик на экране

Обратимся к поискам, которые вот уже несколько лет ведет режиссер Московской студии Марк Орлов. О его передачах «Наташа», «Соляра», «Хочу верить» писалось не раз. Все три передачи построены в форме рассказа.

«Вы только дайте честное слово, что не будете об этом писать», — заявляет Наташа («Наташа») журналисту, как бы предупреждая, что говорить будет лишь о том, что можно доверить с глазу на глаз, без третьих лиц. Журналист в этой сцене — фигура служебная. Проходит минута — и этим доверенным оказывается зритель. Это ему рассказывает Наташа о том, как окончила институт, как уехала в маленький городок. «Бросила Москву. Чувствовала себя героиней — такая самостоятельная...» Но вот она повернула голову, камера отъезжает — рядом с ней в кадре директор школы. «Дайте мне самый трудный класс!» — запальчиво атакует Наташа.

Действие на экране возникает и исчезает, как возникают и исчезают воспоминания. Драматургия здесь связана лишь с рассказчиком. Драматургия свободного повествования. Монодрама.

Единственное лицо кроме автора, которое здесь присутствует постоянно, — зритель. Невидимый собеседник. Доверенный. К нему обращен рассказ.

Все чаще телевизионные драматурги прибегают к форме повествования. Все чаще телевизионные постановщики обращаются к материалу, который дает им эту возможность.

Вот телеспектакль по Чехову «Дом с мезонином»— рассказ от лица героя — художника. Трехсерийная передача «Твоих друзей легион» — рассказ от лица героини — девушки. Рассказ начинается и кончается в кабинете у следователя. Это своеобразная исповедь.

Как исповедь решена немецкая телепьеса Швейкарта «Последняя ночь». Последняя ночь приговоренного к смерти солдата. За несколько часов до рассвета его посещает священник. За словами солдата на экране проходит жизнь.

Разумеется, все эти приемы взяты из арсенала литературы. Они куда привычнее для писателя, нежели драматурга. Чтобы поставить на телевидении пьесу Б. Горбатова «Закон зимовки», в свое время переделанную автором из рассказа, постановщики столкнулись с необходимостью вернуться к литературному первоисточнику, восстановив повествование от героя.

Рассказ и письмо, дневник и исповедь — все очевидней на телеэкране обозначается сдвиг от традиций театра в область литературы...

Требуются гомеры

...точнее, устной литературы, жизнь которой была бы немыслима без живого рассказчика, без прямого общения. Древним грекам показалась бы дикой манера читать стихи про себя. «Одиссея» и «Илиада» — сегодня наше знакомство с ними происходит при помощи типографской краски, закрепляемой на бумаге. У греков поэмы произносились, вернее, пелись аудитории — декламировались в сопровождении лиры (отсюда «лирическая» поэзия). Рассказчик (а не писатель) был актером и композитором. Присутствие зрителя превращало его исполнение в своеобразное театральное зрелище.

Теперь мы знаем, что это зрелище несло в себе все черты телевизионности.

Гомер был величайшим телеактером и автором телевидения!

Книгопечатание закрыло границу между театром и литературой. Это избавило литературу от скоротечности, на которую обречены были театральные постановки, дало ей неслыханную арену доступности. Но вместе с тем у поэзии «пропал» голос. И не только голос — пропал и зритель. Великое достижение техники, отнявшее право у барда петь, у зрителя отняло право слушать. Слушатель превратился в читателя. Так не стало больше необходимости в непосредственном обращении, вытекающем из формулы «рассказчик — аудитория».

Телевидение возвращает литературе утерянный ею характер сказа, оно стирает вновь пограничную линию между искусством слова и сцены. Реабилитирует фигуру автора-исполнителя.

Голубой экран объявляет конкурс на замещение вакантных должностей. Ему срочно требуются гомеры, трубадуры и менестрели. На постоянную работу. На любых условиях.

Впрочем, когда режиссер телевидения, экранизируя для эфира новеллы А. Приставкина, приглашает автора на роль «автора», он вовсе не думает в этот момент о традициях древних греков. Решение это ему подсказано ежедневным опытом репортажей и комментариев. Почему бы автору не попробовать прокомментировать свой спектакль? Почему не рассматривать телепьесу как репортаж о жизни ее героя или о жизни других людей, судьба которых близка рассказчику? Рассказчика можно вывести в кадре или оставить голос его за кадром — так же как и в любой передаче документального телевидения.

— Здравствуйте! — каждый день с этой фразой появляются в вашей квартире дикторы. В этом непосредственном обращении и заключается то чудесное зернышко, из которого прорастает неведомое искусство.

3. СОБЫТИЯ И РАССТОЯНИЯ

Случай в эфире

Шла передача одной из программ Всесоюзного радио. Неожиданно голос диктора прервал музыкальный номер. «Внимание! — сказал диктор.— Мы прерываем нашу программу, чтобы передать вам экстренное известие». После чего наступила пауза.

Техники радиоаппаратной впоследствии утверждали, что пауза длилась не больше пяти секунд (меняли диски с магнитной лентой). Радиослушатели на этот счет придерживались иного мнения.

Пять секунд напряженного ожидания возле вашего репродуктора после подобной дикторской фразы легко превращаются в пять минут, пять часов, пять недель, а в отдельных случаях достигают пяти столетий.

Прошло пять столетий, пока голос диктора вновь зазвучал в эфире: «Как стало известно нашей редакции, одной из радиослушательниц (тут следовала фамилия) сегодня исполнилось 18 лет. Песенку, которую вы услышите, мы дарим ей в день рождения. Пусть это будет нашим сюрпризом».

Однако сюрприз ожидал и авторов. В редакции затрещали звонки. Посыпались возмущенные письма.

Реакция была неожиданной.

Впрочем...

Выписка из истории радио

1938 год

В эфире — радиопередача американского режиссера Орсона Уэллса «Приземление марсиан» (по роману Г. Уэллса «Борьба миров»). Действие романа перенесено в наши дни. Армия марсиан высаживается в Калифорнии. Передача построена как репортаж с места событий. Обгоняя друг друга, следуют экстренные сообщения, одно кошмарней другого.

Жителей Нью-Йорка, которые слушают эту вечернюю передачу, охватывает паника. Перепуганные радиослушатели падают в обморок у приемников. Врачи констатируют припадки, разрыв сердца.

Нервы тысяч семей в эту ночь были подвергнуты испытанию. Так вошла в историю знаменитая «ночь ужасов» в Америке.

1958 год

Спустя двадцать лет. Аналогичную передачу транслирует радио Лиссабона. Действие романа «Борьба миров» на этот раз переносится в Португалию. Жители Марса угрожают Иберийскому полуострову. Диктор каждые пять минут перечисляет имена убитых и раненых.

Слушателей охватывает смятение.

Передачу удается прервать в результате вмешательства городской полиции.

Электромагнитные волны и человеческие волнения

Разумеется, во всех этих случаях никто не предвидел такого эффекта. Передачи заранее прослушивались в редакции в присутствии нескольких человек. Всем было ясно, что ход изложения — всего лишь сценический трюк, не более. При этом создатели передачи упускали из виду одно обстоятельство: все, что мы слышим по нашим приемникам, несет в себе функции достоверности. Радио — оружие информации, регистратор событий, дневник человечества.

Это врожденное качество радио наследует телевидение. Наследует вместе с аудиторией. И вместе с теми его болезнями, причина которых лежит в невнимании к специфике восприятия.

Одна из таких болезней, получившая название «интимизм», имела распространение в Германии в конце 20-х — начале 30-х годов. В основе ее лежала ориентация на отдельного радиослушателя, отгороженного от мира стенами своей комнаты. «Нет меньшей аудитории, чем у радио, — утверждали сторонники интимизма, — где каждый слушает в одиночку, каждый с приемником тет-а-тет». Интимность провозглашалась главным условием радиодрамы. Эфир переполняли конфликты в пределах супружеской постели, подслушивание сцен, не рассчитанных на присутствие третьих лиц. Возникло альковное искусство.

Но увлекаясь одной половиной истины — нет в мире меньшей аудитории, — интимисты выпустили из виду вторую ее половину — нет в мире аудитории грандиозней.

Каждый слушает в одиночку — да, это верно, но верно и то, что все вместе слушают сообща. Одновременно вздыхают и улыбаются, одновременно проклинают и торжествуют.

Подобно землетрясению, наводнению, геологическим катаклизмам разряды электромагнитных волн, обегая планету, сметают стены между людьми, делая всех сопричастными событию. Восприятие радиопередачи, особенно передачи документальной, носит общественный характер: радость становится общенародной, паника массовой, страх — эпидемией.

Это присуще и телевидению.

Телевизор прописан рядом с приемником.

Просто к звукам, проникающим в вашу комнату, добавили голубой экран, подобно тому как в кинотеатре в свое время к экрану добавили звук.

Выписка из биографии телевидения

1959 год.

На телеэкранах Англии неожиданно появляется диктор и в возбужденном состоянии объявляет: «Сегодня ночью в мировое пространство запущен внушающий ужас сателлит. Вопреки всем научным теориям, он парит сейчас неподвижно над Лондоном. Вы можете его увидеть благодаря телекамере, установленной на крыше нашего здания (на экране изображение мерцающей звездочки). Мы имеем дело с вражеским воздушным кораблем в виде летающей платформы, снабженной водородными бомбами, нацеленными на сердце нашего города. До сих пор ни одна иностранная держава не передала ультиматума. Премьер-министр созвал чрезвычайное заседание совета обороны и просил нас сделать следующее сообщение: «Не бомбы, а страх — наш величайший враг. Не прерывайте своего обычного времяпрепровождения и оставайтесь со своими семьями дома. Мы уповаем на бога...»

Эпизод, задуманный как драматическое вступление к телепьесе под безобидным названием «Прежде чем зайдет солнце», приобрел на экране конкретность реальности. В квартал Уэмбли, где находилась передающая станция, устремились с побледневшими от страха лицами толпы людей в поисках зловещего сателлита. В редакциях газет и в Скотланд-Ярде обрывали телефоны. Диктор между тем продолжал:

«По приказу премьер-министра власти воздушной обороны приостановили всякое уличное движение. Повторяю, улицы должны быть очищены. Включите ваши репродукторы и телевизоры. Мы прервем всякую передачу, чтобы сообщить вам дальнейшие подробности. Никакого повода для паники нет».

Вступление к передаче повлекло за собой коллективный нервоз, вызвало у многих психический шок. Сотни лондонцев из-за нервных потрясений попали в больницы. «Ночь ужасов» повторилась в Англии.

...А вскоре такое же бедствие постигло Италию.

На этот раз причиной явилась современная вариация античной «Медеи».

На экране без предварительного объяснения появилась актриса и трагическим голосом сообщила, что сошедший с ума актер украл у нее больного сына. Если в течение получаса сыну не сделают нужных прививок, он умрет. Публику просили принять участие в поисках похищенного ребенка. Сообщили номер редакционного телефона. Затем на экране возник «похититель». Мир, заявил он, пропитан пороком, всюду царит насилие. При первом же взгляде на этого типа становилось ясно, что ничего хорошего ждать от него не приходится.

Очевидно, авторы полагали, что только зритель, лишенный воображения, не раскусит, что это сценический трюк. Однако чего другого, а воображения зрителям не занимать. На поиски украденного ребенка была брошена городская полиция. Люди молились у телевизоров, прося святую мадонну сотворить чудо.

Негодование, охватившее публику, после того как «секрет» был раскрыт, достигло национальных масштабов.

А теперь задайте себе вопрос: могли бы возникнуть подобные прецеденты, если бы те же самые постановки зритель увидел не на экране телеприемника, а на сцене театра или на экране кино?

Событие с доставкой на дом

Обратите внимание, как век от века сокращается расстояние между событием и его отражением!

Троянская война описывалась Гомером спустя триста лет.

Легенды, былины и саги создавались веками.

Современные газеты выходят ежедневно. Они выходят утром и вечером. Они обгоняют сами себя всплесками экстренных выпусков.

Но, опережая лихорадочный пульс линотипов, телекамера в состоянии со скоростью света перебросить нас в эпицентр события. Это предел скоростной информации. Телезритель стреноживает событие в самый момент свершения.

Мир сфокусирован в объективе. Телекамеры ведут репортажи из космоса, с конгрессов, митингов, пресс-конференций. Параболические антенны передвижных телестанций пристально всматриваются в ажурные вышки — самые высокие сооружения на земле. В мелькании полос, бегущих по кадру, складывается для нас образ нашего времени. Глаз телекамеры и ухо микрофона выхватывают жизнь на лету.

Голубые прямоугольники мы бы смело назвали экран-газетами, если б газеты в нашу эпоху безнадежно не отставали от телевидения. Первыми, не выдержав конкуренции, дрогнули американские газетные тресты, перестроившись на принцип региональности и закрепив за каждой газетой свой клочок государства. Ведь даже если бы в почтальоны принимались исключительно спринтеры, то и они не могли бы доставить вам утренний выпуск газеты со скоростью 300 000 километров в секунду.

Капитулирует кинохроника.

То и дело в кинотеатрах во время демонстрации «Новостей дня» мы видим скучающие лица людей, которые все это уже видели по телевидению. Три года назад семь французских предпринимателей ввели у себя в кинотеатрах систему «Эйдофор»,

позволяющую проецировать на киноэкране телевизионные новости.

Телевидение не только кратчайшее расстояние между зрителем и актером.

Телевидение — кратчайшее расстояние между зрителем и событием.

И наивно было бы полагать, что этот факт, уже очевидный в области информации, не окажет свое влияние на сферу теледраматургии.

Спектакль «с места событий»

«События в драматизированной форме» — так определяет новый жанр телепьес американское телевидение. Тема такой пьесы нередко подсказана обычной газетной корреспонденцией. Ее автора приглашают как «автора», он играет роль очевидца, становится участником постановки. За героями этой пьесы стоят доподлинные герои. В ее основе — реальное происшествие.

Разумеется, это же происшествие может лечь и в основу фильма и в основу традиционной пьесы. Но драматург голубого экрана имеет право первого хода и держит в руках козырного туза. Дело в том, что телевизионная постановка может быть актуальной!

Это звучит фрондерски.

Словно от фильма или спектакля в театре мы не требуем актуальности.

Требуем. Но актуальность спектакля и актуальность телеспектакля измеряется различными единицами. Все дело решают тут «средства доставки».

Телевизионный спектакль мгновенно охватывает сорокамиллионную аудиторию.

Пропускная способность кино куда ниже.

Театр процеживает своих зрителей через ситечко. Иной раз попасть на новую, тем более современную постановку удается не раньше, чем через год. Не удивительно: ведь желающих больше, чем может вместить небольшой театр. И когда наконец вы сидите в зале, предъявив, как визу, билет на контроле, спектакль уже не кажется новым, а события в нем такими уж злободневными. «На прошлой неделе я ел у вас свежую рыбу, — восклицает герой одного анекдота. — А что вы мне подаете сейчас?» «Но, сэр, это та же самая рыба!» — отвечает официант.

На телевидении положение совершенно другое, ибо каждый из сорока миллионов здесь как бы присутствует на премьере.

Включившись в традиционную гонку на дистанции «зритель — событие», драматург телевидения без труда обходит своих соперников. Голубой экран дает ему звание абсолютного чемпиона.

Вот почему демонстрация событийной драмы, подготовленной телевидением, на сцене театра или на экране кино, вероятно, имеет не больше смысла, чем продажа позавчерашних газет.

Драматург переходит в корреспонденты

Впрочем, подданным голубого экрана предоставляются не одни только льготы. Им приходится брать на себя обязательства. Линия кадра не рампа сцены и даже не рамка киноэкрана: эта линия вовсе не служит границей между миром реальным и иллюзорным, воссозданным нашим воображением. Напротив, как раз отсюда — с экрана — на хозяина дома обрушивается горланящая действительность, и среди этой лавины событий, репортажей, выпусков новостей, пригоршней скачек и комментариев, не давая ему опомниться, возникает лицо актера.

Экран ежедневно предъявляет нам внешний мир таким, каким мы видим его в реальности. Не случайно ситуации лучших телесценариев словно подсмотрены в повседневности, их диалоги словно подслушаны в жизни, их герои словно заимствованы поблизости.

Английские телезрители хорошо знакомы с рубрикой «Драматизированная хроника». В основе этой программы лежат не события, а, скорее, бессобытийность, будничность, повседневность. Это пьесы-фильмы о детях больших городов, о судьбах незамужних матерей, о жизни смотрителей маяков.

Хотя в этих хрониках-драмах играют актеры, характер работы над телесценарием, пожалуй, ближе всего стоит к труду газетчика-очеркиста. «Много раз скитаясь из города в город, — рассказывает один из авторов цикла, — пытаясь в различных мнениях заинтересованных сторон разглядеть истинную суть вопроса, я завидовала тем, кто пишет пьесы, сидя дома, и может находить характеры и ситуации в собственном воображении».

Работа автора-сценариста приближается здесь к таким условиям, когда драматург становится корреспондентом, а пьеса — драматическим репортажем.

В свое время советское киноискусство брало разбег со взлетной площадки документального кинематографа. Примерно так стартовал впоследствии и итальянский неореализм. Но если сравнить объем кинолент, отснятых в документальном кино, со всеми художественными фильмами, мы получим маленький островок, затерянный в беспредельности.

Совсем иное соотношение на экране нашего телевизора. Островком здесь гораздо уместней назвать

драматическое вещание. Океан репортажей и телехроники буквально захлестывает экран. Он размывает вчера еще резко обозначенные на картах очертания берегов, оставляя на отмелях причудливые образования в виде полудокументальных драм и полудраматических хроник. Именно здесь на прибрежной границе традиционной драматургии в грохоте жизненного прибоя расположена лаборатория поисков, именно здесь формируется синтаксис будущего искусства. И если сегодня, бродя по Клондайку не раскрытых еще возможностей, вымывая в ковше голубого экрана золотоносный песок повседневности, мы не вбиваем пока пограничные столбики и не тычем пальцем — вот это реальность, а вот тут начинается телеискусство, — то стоит ли этому удивляться?

Телеискусство лишь начинается.

4. ПЬЕСА ДЛИНОЮ В ГОД

Буратино спешит на свидание

Спросите у маленьких телезрителей, кто их любимые персонажи, — и вы услышите имена Шустрика, Мямлика, Буратино. Своей возрастающей популярностью эти герои обязаны не только таланту их авторов, но и особому дару голубого экрана. Отношения между героями и зрителями, складывающиеся из бесконечных свиданий, к которым приучает их телевидение, перерастают в своеобразную дружбу, в привязанность.

Мы свыкаемся с героями передач, как с соседями по квартире. Они участники детских игр и чуть ли не члены наших семей.

Домашний экран настойчиво навязывает нам встречи с одними и теми же циклами передач, пока однажды не выясняется, что мы просто не можем без них обойтись.

Редакции Московского телевидения не раз пытались остановить еженедельный конвейер «голубых огоньков». Им пришлось отказаться от этой затеи, ибо вкусы телевизионной аудитории отличаются удивительным постоянством. Два часа в любую субботу стали привычкой для миллионов. Обманите однажды их ожидания — и на вас обрушатся сорок миллионов упреков.

В свое время читатели, как известно, заставили Конан-Дойля оживить знаменитого во всем мире сыщика и продолжить его приключения. То, что в истории литературы обычно проводится как курьез, на телевидении закономерность. Зритель не позволит уйти с экрана герою, к которому он привязан, безразлично, идет ли речь о реальном или о вымышленном лице.

Многосерийность в драматургии...

Есть такая веселая книжка писателя-юмориста М. Шатрова «Кое-что о Васюковых». Это серия комических происшествий из жизни одной семьи. Все истории в этой книжке излагаются от имени мальчика Пети, а фигурируют в ней то папа, то мама, то старшая сестра, то малыш герой. Это очень удачная книжка (прочитайте ее — убедитесь сами), но еще более удачен цикл телепьес, будь он поставлен на телевидении.

«Семейные пьесы» давно утвердились в телевизионных программах различных стран. Пишут их постоянные авторы, исполняют одни и те же актеры.

Однако не думайте, что проблемы, которые поднимаются в этих семейных хрониках, не выходят за пределы четырех стен. Как раз актуальность и злободневность и подкупают в лучших из этих спектаклей. И если сегодня случится событие, небезразличное большинству телезрителей, будьте уверены, что, включив телевизор ровно через неделю, вы услышите, как именно это событие обсуждается на экране в знакомом вам всем семейном кругу.

Пьесы-серии передаются из недели в неделю, из месяца в месяц, из года в год. Они выводятся на орбиту с расчетом сразу на несколько лет.

«Английское телевидение начинает демонстрировать эпизоды из серии «Хроника семьи Херрис». Инсценировка рассчитана на четыре года». Так выглядит рядовая заметка, посвященная подобного рода драме.

Четыре года еще не предел.

Участники американской программы «Папа знает все» появлялись перед аудиторией почти ежедневно в течение шести лет. Ее главные исполнители — пять актеров — в силу чисто физиологических причин росли и мужали вместе со зрителями. Самая юная участница Лоурен Чэпен пришла в студию, когда ей было всего шесть лет. Второй исполнитель — Жюль (ее брат) — за эти годы окончил школу и поступил в университет.

...и ее обратная сторона

Многосерийность не открытие телевидения. Эта возможность известна литературе (роман с продолжением). Ее давно использует и кино. Однако никто в такой степени, как телевизионные сценаристы, не вскрыл резервы этого жанра.

Детективные телефильмы-серии производятся сотнями. Они бесконечно текут из мерцающих ящиков, как лента у фокусника изо рта.

Электронно-лучевая болезнь захватывает гигантские территории, парализуя страны и города.

Обвинению в массовом вырождении интеллекта телевидение более чем обязано подобным бесчисленным пьесам-ужасам, в которых положительные герои носят белые шляпы, мерзавцы — черные, а гангстеры душат невинных младенцев за то, что те не едят шоколадный пудинг фирмы, рекламирующей передачу. По количеству преступлений на душу населения, изливающихся с экрана, США занимают первое место в мире. И стоит ли удивляться тому, что личности с пальцами на курке с катодных трубок шагают в жизнь.

Так преимущество телевидения может обернуться проклятием телевидения.

Ищите Шекспира

— Где умный человек прячет камешек?
— На морском берегу.
Г. Честертон

Три года назад внимание всего мира приковала к себе стеклянная колба доктора Даниэле Петруччи. Внутри нее бился комочек живого. Человек заглянул в преддверие жизни, впервые увидел начало начал: каким он был до того, каким он стал. Между тем в миллионах мерцающих колб, которые находятся у нас дома, происходит еще один загадочный акт — рождается одиннадцатая муза. Одни ее предают анафеме, другие торопятся предъявить родительские права, третьи не верят в ее появление.

Все, что написано в этой статье, автор просит рассматривать как свидетельство о рождении.

Мы искали специфику телевидения где угодно — в кино и театре, на радио и в устной литературе. А она куда ближе — на том же экране.

Она в «здравствуйте» диктора, начинающего программу. Она в обращении к вам с экрана. В «репортажности», когда автор, используя навыки хроникера, дирижирует действием на экране, возвращая его назад, комментируя, сопоставляя факты и эпизоды. В возможности видеть героев экрана из вечера в вечер, из месяца в месяц. В небывалой оперативности, равной которой не знает ни театр, ни кинематограф.

Искусство на голубом экране только учится разговаривать. Произносит первые монологи. Произносит их по слогам.

Но не питайте напрасных иллюзий ни метры кино, ни магистры театра: на парте не театральный учебник и не шпаргалка кинематографа! В школьной программе иная азбука — азбука документального телевидения.

Место действия, время действия, действующие лица и даже форма повествования — все берется с того же экрана. Случайный факт из «Последних известий» может вырасти в телепьесу. На наших глазах он пройдет все стадии от кадра, промелькнувшего в телехронике, от интервью с участниками события, от документальной новеллы до телеспектакля. Процесс зачатия и рождения не только предельно сближен во времени, он проходит в пределах того же экрана.

Разве мы не обязаны телевидению новым характером отношений между зрителем и актером — отношений еще невиданной близости (актер обращается прямо к зрителю, а зритель становится «частным поверенным»)?

Разве не заставляет нас телевидение пересмотреть отношения между актером и автором (актер все чаще играет «от автора», автор все чаще вынужден быть актером)?

Телевидение ведет свои поиски в области новой драматургии: это пьесы-рассказы и пьесы-хроники, пьесы-дискуссии и пьесы-беседы. (И родословная телепьесы «Двенадцать разгневанных мужчин» идет, как мне кажется, не от жанра «судебной» пьесы, а от обычной беседы «за круглым столом» — на домашних экранах такие дискуссии бывают достаточно драматичными.)

Уходит в прошлое дух преклонения, когда жертвы приносились лишь к алтарям театра или кино. Телевидение больше не хочет жертв. Пэдди Чаевский, написавший для телевидения «Марти», приобрел широкую известность, только переделав свою работу в киносценарий. Так же вынужден был поступить и Реджинальд Роуз — автор «Двенадцати разгневанных мужчин».

Но вот положение изменилось.

На наших глазах кино все охотнее берет уроки у телевидения: открывает заново крупный план, заимствует методы «скрытой камеры».

Говорят, что грозоотметчик Попова — первый известный миру приемник — обладал в свое время достаточной мощностью, чтобы принять целый ворох радиостанций. Так что если он все же их не принял, то вовсе не в силу несовершенства. Даже современный супергетеродин в те дни не принял бы ничего, кроме разве что грозовых разрядов. Просто станций таких тогда еще не было, просто эфир молчал.

А сегодня? Если экраны «Рубинов» и «Темпов» еще не знают своих Шекспиров, то стоит ли ставить в вину телевидению наше творческое бесплодие? Телевидение открывает нам новую область частот драматического искусства. Просто эти частоты еще не освоены.

С появлением телевидения драматическое искусство проникло в наш дом. У искусства тут нет никакой заслуги — ведь эта планка взята наукой. Заслуги искусству зачтутся позже.

Когда это будет?

Ищите Шекспира!

Е. ЕГОРОВА,
заслуженная артистка РСФСР

Еще раз о «больном» вопросе

Актерский вопрос в киноискусстве имеет долгую и далеко не веселую историю. Недаром он заслужил название «больного», «мучительного», «сложного» и т. д. Его пытались решать по-разному многие люди, и все же он не сходит с повестки дня. Мне кажется, что долг кинематографистов, думающих о судьбе киноактеров,— изложить как можно полнее свои мысли по этому поводу, чтобы посильно помочь решению наболевшей проблемы.

Вот и я беру на себя смелость, пользуясь своим сорокалетним стажем в кинематографии, высказать свои соображения на этот счет.

Всю свою сознательную актерскую жизнь я вместе с товарищами по профессии не только занималась своим прямым, главным делом — играла, снималась в фильмах, но и непрерывно добивалась, чтобы актер занял достойное место в кинематографии. Сначала мы боролись за право просто называться актерами (нас называли «натурщиками»), потом — за штатное место актера на студии (актеры работали только на договорных началах, и по окончании срока работы у них отнимали даже пропуск на студию). Много лет мы боролись за создание театра киноактера. Затем, увы, безрезультатно, сражались против его закрытия. И сейчас актеры продолжают выступать за улучшение условий работы в кино.

В общем все это время война шла с неписаными законами кинопроизводства в отношении актеров, установленными в 20-х годах, когда само производство еще только рождалось на развалинах дореволюционной кинематографии. Пришедшие в ту пору в кинематограф молодые режиссеры либо совсем отказывались от актера, либо делали из него натурщика, фигуру, абсолютно послушную воле режиссера. Актер не был равноправным участником процесса производства кинокартины.

Увы, и до сих пор подобное отношение к актеру— с небольшими изменениями — существует на киностудии. Оно вошло в плоть и кровь киноработников, начиная от руководства и кончая третьим помощником режиссера. Оно возрождает теорию типажности, хотя она осуждена критиками и теоретиками кино во всех публичных выступлениях. Сила этого неписаного закона настолько велика, что даже попытки отдельных режиссеров что-либо изменить в положении актеров ни к чему не приводят, ибо упорно отстаивается незыблемость однажды установленных правил.

А изменить положение актера на производстве необходимо.

Ведь именно киноактеры несут и «бремя славы» и в то же время большую долю ответственности перед зрителем в тех случаях, когда картина оказывается неудачной. Это и естественно — они являются единственным «живым» выразителем всех замыслов драматурга и режиссера в фильме. Даже квалифицированный зритель не всегда отличает слабости сценария, плохую работу режиссера от просчетов актеров в создании образов. Встречая на экране прежде всего актера, зритель большинство своих претензий предъявляет именно ему. К сожалению, условия кинопроизводства не дают киноактерам возможности полноценно отвечать на законные требования зрителей.

Чтобы не быть голословной, я хочу проследить, как происходит на киностудии процесс производства картины.

Художественным советом и дирекцией студии принимается к постановке литературный сценарий. Приказом по студии такому-то режиссеру поручается режиссерская разработка сценария. Срок этой работы — не менее полутора месяцев. По его истечении режиссер должен представить разработанный в деталях режиссерский сценарий, где обязан указать общий метраж картины, метраж отдельных сцен, крупных планов и т. д. Затем формируется съемочная группа и начинается подготовительный период, который продолжается от двух с половиной до четырех месяцев, смотря по масштабу картины. В этот

период и далеко не всегда сразу начинается подбор актеров на роли и большие эпизоды. Идут фотопробы, затем кинопробы — по нескольку актеров на каждую роль. Никто не торопится, ведь подготовительный период большой. И даже если актера утвердят на роль раньше, то все равно взять его на картину можно только с началом съемок. Таковы правила на студии. К концу подготовительного периода утверждаются смета, макеты декораций и пробы актеров. И картина непосредственно, без перерыва переходит к съемочному периоду. Вот тут-то с актером срочно заключаются договорные отношения, и он, по выражению Н. Черкасова, «впрыгивает» в роль. Иногда договор заключается «посъемочно» — тогда актер вообще принадлежит картине только в день съемок, в остальные же дни он получает «простойные» в актерской студии либо работает в своем театре. Лишь только у актера кончается последний съемочный день, он уходит с картины. Уходит, не зная, как будет смонтирована его роль. Что режиссер найдет нужным вырезать или сократить. Что вообще останется от его работы. Таковы правила киностудии.

Итак, по примитивному подсчету получается, что кинорежиссер, а сейчас почти всегда и оператор имеют на творческую подготовку к съемке картины не менее четырех месяцев (полтора — режиссерский сценарий, два с половиной — подготовительный период). Второй режиссер, художник, композитор, ассистенты и вся остальная группа — не менее двух с половиной месяцев. Киноактер — ни одного дня. Вот где корень недооценки актера, отношения к нему как к исполнителю, а не творцу.

Вот почему, думая о том, как нужно изменить производственную жизнь актера, я полагаю, что первое и необходимое условие — это дать актеру два с половиной месяца подготовительно-репетиционного периода, которые ему необходимы в равной мере со всеми участниками съемочного коллектива.

Не может актер театра сегодня получить роль, а завтра хорошо сыграть спектакль. Даже срепетированный и выпущенный спектакль должен «обкататься», пройти на публике десять-двенадцать раз, чтобы актеры обрели полную сценическую свободу. Что же за такое чудо актерская игра в кинематографе, которая не требует никакой подготовки?! Неужели это только вечная импровизация актера на темы, предложенные режиссером? Не случайно на съемках разыгрываются сцены между режиссером и актером, подобные описанной актрисой И. Арепиной в журнале «Искусство кино» (1964, № 1). Разве могло бы все это произойти, если бы режиссер и актриса встречались каждодневно в течение двух месяцев и вместе работали над образом? Мало того, не найдя общего языка, они имели бы время разойтись без особого ущерба для производства. Помимо всего прочего такой подход к делу принес бы и экономические результаты — ведь в подготовительном периоде легче вносить любые коррективы, чем в самом дорогом периоде производства — съемочном.

«Мы никогда не уйдем от старого подхода к актеру как к вещи, натурщику, если не поставим вопроса о формах творческого взаимодействия актера и режиссера в самом начале работы над картиной, предшествующей съемочному периоду»,— писал Вс. Пудовкин («Человек в фильме»).

Мне могут возразить, что и при существующих условиях киноактеры создавали интересные образы. Тут я позволю себе процитировать еще одного режиссера—С. Юткевича: «Если спросят, может ли хорошо играть актер перед аппаратом без репетиционного периода, я отвечу: конечно, может. Может, потому что играет же он так теперь и создает иногда замечательные образы. Но из этого «может» следуют совсем не те выводы, которые делает наше производство. Может — не значит должен...» Далее С. Юткевич развивает мысль, что эти случайные удачи в большинстве случаев достаются театральным актерам, работающим каждый день в своем театре и как бы там проходящим свой подготовительный период. «То, что называется внутренней техникой актера, не только не снимается в кинематографии, но, наоборот, бесспорно увеличивается и расширяется. Таким образом повышается весомость всего подготовительно-репетиционного периода. Его цель — всемерно облегчить процесс выкристаллизовывания у актера целостного образа» (С. Юткевич. «Человек на экране»).

Обратите внимание, что я цитирую именно кинорежиссеров, тем самым подтверждая, что борьба киноактеров за свое место в создании кинокартины — это вовсе не борьба с режиссерами за гегемонию на производстве, а попытка восстановить подлинную коллективность в творчестве. За такую коллективность высказывалась в свое время вся передовая часть режиссуры. К сожалению, никому из этих режиссеров не удалось сломить инерцию кинопроизводства. А может быть, имея полную свободу своего творчества, они не слишком утруждали себя в этой борьбе?

Итак, основа нормальной жизни актера на производстве — репетиционный период.

Но где же взять эти два с половиной месяца репетиций? Ведь в жесткие сроки производства картины и так еле укладывается коллектив. Неразумно же требовать, чтобы вся съемочная группа, которая уже провела свой подготовительный период, сидела

и ждала, пока режиссер работает с актером. (Когда-то актеры наивно думали, что театр киноактера даст им возможность нормально репетировать. Но картина, запущенная в производство на киностудии, всякий раз катилась по проложенным рельсам, и на этом пути не была предусмотрена остановка для творческих репетиций. Все шло так, как было заведено много лет назад.)

Я не претендую на единственно верное решение этого сложного вопроса, но попробую высказать свои соображения.

Естественно, что актерский коллектив картины должен проводить свой репетиционно-подготовительный период вместе со всей съемочной группой. Другого времени у него нет и быть не может. Что же мешает это провести в жизнь? Отсутствие утвержденных проб к началу подготовительного периода. Значит, пробы надо проводить раньше. Когда? В период написания режиссерского сценария. Предвижу основные возражения со стороны режиссеров, которых это предложение может якобы ущемить в их творческих правах. Не говоря о том, что нередко режиссер имел уже время поработать над материалом, так как он является либо автором, либо соавтором данного сценария, мне думается, что встреча с живыми людьми — актерами — не только не помешает постановщику, а иногда и подскажет решение сцены. Режиссер — хозяин постановки картины, и никто этих прав у него не собирается отнимать. Но тогда и дело свое он должен вести по-хозяйски. А разумно ли работать полтора месяца в отрыве от актера, сочинять в режиссерском сценарии «липовый» метраж еще не проигранных исполнителями сцен, а потом не иметь времени просто хорошенько познакомиться с актерским коллективом, с которым надо выходить на съемочную площадку?

В этой статье, к сожалению, нет места для дискуссии с режиссерами, считающими, что им нужна только первая, «девственная эмоция», рожденная актером непосредственно в павильоне. Эта теория «интеллектуальных роботов» вместо думающих актеров как нельзя лучше подтверждает, что такое «режиссерский кинематограф». Кстати, уже третий дубль у такого режиссера теряет всякую «девственность эмоции», а актер без предварительных репетиций показывает далеко не лучшие образцы своего творчества.

Итак, на мой взгляд, необходимо проводить подбор актеров непосредственно после запуска литературного сценария в режиссерскую разработку. Актерские пробы следует утверждать к началу подготовительного периода, и всему основному актерскому коллективу целесообразно проходить подготовительный период вместе со всей группой, репетируя с режиссером каждый день. Этот период для актеров должен завершаться прогоном срепетированных кусков, подобно прогону в театре перед выходом спектакля на сцену.

«Отсутствие в подготовительном периоде полноценных репетиций с утвержденными актерами — вот одна из самых серьезных преград для нормальной работы над фильмом»,— так говорит один из опытнейших директоров картины Я. Светозаров в газете студии имени М. Горького «Буревестник» (6 июля 1963 г.). «Нужны репетиции в подготовительном периоде. Они должны стать законом» (Г. Харламов, директор творческого объединения «Мосфильма». «Искусство кино», 1964, № 3).

Предлагаемая реорганизация процесса производства увеличит расходы по смете картины на зарплату актерского коллектива в течение двух с половиной месяцев, а также на оплату небольшой группы в три-четыре человека для проведения актерских проб в течение полутора месяцев. Однако принесет неизмеримые прибыли не только в качестве работы актерского коллектива, но и в упорядочении работы всей съемочной группы. Репетиционно-подготовительный период нужен не только актерам, но и кинопроизводству, так как в нем лежит возможность реального снижения себестоимости картин за счет сокращения съемочного периода.

Вот второе необходимое условие нормальной творческой жизни киноактера — планирование актерского труда.

Об этом верно сказал Марк Бернес в газете «Советское кино». Правильно писала Нонна Мордюкова в «Литературной газете». Об этом за последнее время говорят многие кинематографисты. Казалось бы, опять вопрос ясен. Но это только потому, что никто не пробовал еще приступить к его реализации. На самом же деле в своей конкретности он становится очень сложным и рождает еще ряд дополнительных, незатронутых вопросов. И первый из них — кого нужно планировать? Ведь ни для кого не секрет, что киностудии в огромном количестве используют театральных актеров. Неужели же студии должны планировать всех актеров театра, снимающихся у них в картинах? Естественно, что это невыполнимая задача — планировать можно только свои кадры. Однако в газете «Советское кино» от 1 февраля 1964 года Т. Хлоплянкина пишет о театральной актрисе Л. Овчинниковой, что она штампуется, потому что киностудии берут ее на одни и те же роли. И дальше в статье говорится: труд киноактера надо планировать. Т. Хлоплянкиной следовало бы взять для примера планирования работу штатной профессиональной киноактрисы — ну, скажем, Надежды Румянцевой и, разобрав ее последние картины, показать, как сложно такой способной актрисе рабо-

тать в кинематографе, не повторяя себя. Как необходимо творческое планирование, которое даст возможность сыграть роль, резко противоположную тому, что приходится делать сейчас, и тем самым убережет ее от штампа. А Л. Овчинниковой, очевидно, стоило посоветовать не браться за исполнение в кинематографе таких ролей, в которых она вынуждена только повторять себя, тем более что актриса имеет полноценную творческую работу в театре.

Видимо, за последнее время и Надежде Румянцевой следовало бы найти мужество и отказаться от некоторых ролей, не прибавляющих лавров к ее творческой биографии. Но чтобы штатной киноактрисе отказаться от роли, надо обладать именно мужеством! Ведь ни один штатный киноактер не знает, когда и какую роль ему предложат в следующий раз и сколько времени он вынужден будет находиться в состоянии простоя.

Я останавливаюсь на этом примере только потому, что мне бы хотелось, чтобы печать выступала более точно и не путала и без того сложную проблему планирования работы киноактеров.

Следующий вопрос — кто должен отвечать за планирование труда киноартистов? Надо полагать, актерская студия, в ведении которой находится основная масса киноактеров. Об актерской студии следует поговорить более подробно. Так как она заключает в себе и третье условие, необходимое актерам для нормальной творческой жизни.

А третье условие — это свой творческий дом — место, где в перерыве между съемками актеры могли бы тренироваться, работать над разнообразными ролями, расширяя свое амплуа, а главное, встречаться со зрителем — непосредственно с живой аудиторией.

Актерская студия должна планировать актерские силы, имея в виду перспективы творческого роста актера, и руководить творческой жизнью актера в период между картинами. К сожалению, то учреждение, которое до недавнего времени называлось актерской студией, абсолютно не было приспособлено для выполнения таких задач. Оно в основном выполняло функции биржи труда. Но вот в ноябре 1963 года после продолжительной борьбы киноактеров за улучшение условий своего труда Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии «в целях улучшения производственно-творческой деятельности студии киноактера и повышения идейно-художественного уровня телефильмов» реорганизовал Центральную студию киноактера в творческое объединение «Экран». Сейчас на студии «Мосфильм» существует самостоятельное призводственное объединение — Центральная студия киноактера и творческое объединение «Экран».

Надо полагать, всякому даже неискушенному человеку ясно, что если руководство считает нужным слить актерскую труппу с производственным объединением, то, естественно, эта труппа будет реализовывать все производственные планы данного объединения. Иначе, зачем было их сливать? Мало того, раз актерская студия стоит во главе названия, то производственное объединение должно в первую очередь выполнять задания, стоящие перед студией. К сожалению, как раз этого до сих пор и не произошло.

Несмотря на то, что приказ об объединении вышел в ноябре 1963 — феврале 1964 года, телевизионное объединение, рассказывая о своих планах на страницах журнала «Советский экран», даже не упомянуло о том, что уже третий месяц оно слилось с актерской студией, не объяснило, как это меняет работу объединения. В перспективном плане, изложенном директором объединения на производственном совещании, пестрели одни голые названия. Не было даже ссылки на один какой-либо сценарий, который бы писался специально для какого-либо ведущего актера. Не было сказано, какие режиссеры и актеры вообще будут осуществлять этот план. Кстати, на совещание не явился ни один режиссер объединения «Экран». Таким образом, актеры студии не только не чувствуют сдвигов в положительную сторону, а, наоборот, находятся в нервном и беспокойном состоянии, так как во исполнение приказа прежде всех других пунктов было проведено сокращение труппы, что всегда травмирует коллектив. Кроме того, пока актеры ждали реализации приказа, за их спиной, не посоветовавшись даже с актерской секцией Союза работников кинематографии, было проведено в высших инстанциях решение о распространении конкурсной системы не только на театры, но и на кинематографию. Всем известно, что и в театрах эта система не везде осуществляется удачно, но как ее проверить в кинематографе, вообще никому не ясно. Мало того, в то же время стоял вопрос о передаче помещения студии на ул. Воровского театру «Современник», несмотря на многочисленные обещания во многих инстанциях оставить его киноактерам, которым оно необходимо. До сих пор новое объединение работает без художественного руководителя. О творческом планировании актерского труда нет и речи.

Таким образом, приказ Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, изданный в целях улучшения производственно-творческой деятельности киноактеров, на мой взгляд, не достигает своей цели, а в конкретных мерах по его реализации иногда просто искажается.

Каким же должно быть актерское телеобъединение? Во-первых, в отличие от всех остальных объединений свой производственный план оно должно выполнять силами собственного коллектива, вклю-

чая и актеров. Художественным руководителем этого объединения, по-моему, должен быть высококвалифицированный, авторитетный киноактер. Режиссерский коллектив нужно подбирать тщательно, из людей, умеющих и желающих работать с актером, в его составе обязательно должны быть режиссеры-педагоги. Если сценарий не расходится среди актеров труппы — он не может быть принят в этом объединении. Необычайно повышается роль сценарного отдела объединения, которому следует глубоко изучить свою труппу, чтобы готовить для нее не только сценарии, но и пьесы для открытых спектаклей.

Точное определение должно наконец получить в актерском объединении понятие «простой». Нельзя называть «простоем» межкартинный перерыв, который при правильной работе студии явится периодом накопления. Нельзя называть «простоем» каждодневную работу на репетиции и выступление на платных спектаклях — это неуважение к актерскому труду. Надо установить, что работа в спектаклях — не прихоть киноактера, а необходимый этап для полноценной работы на съемочной площадке. И, как всякая работа, она должна иметь нормы и соответственно оплачиваться. А уж если актер действительно ничего не делает в течение долгого времени, то это настоящий простой, за него прежде всего нужно строго спрашивать с руководства, а актеру, конечно, платить простойную ставку.

Вернусь к вопросам планирования. Мне думается, что при художественном руководителе актерского объединения постоянно должно работать нечто вроде Бюро творческого планирования актеров. Я не претендую на точность названия — не в этом дело; поясню, что я имею в виду. Это Бюро, как мне кажется, должен возглавить человек, любящий актерский труд и знакомый с особенностями актерского творчества. Причем человек молодой, энергичный, энтузиаст дела. (Это не должен быть режиссер, ибо на такую должность может быть назначен либо кинорежиссер, давно не получавший постановки на киностудии, либо режиссер театральный, мечтающий таким образом попасть в кинематограф. Актеры от подобных назначений уже не раз страдали и не следует повторять подобную ошибку.) Я не случайно написала «молодой человек» — новое дело требует и свежего подхода, без закоренелых, традиционных взглядов на киноактера, с большим желанием работать по-иному, сломать рутину вокруг актерского вопроса.

Что такое Бюро творческого планирования? Это место, куда актер каждодневно может прийти со своими творческими мечтами, планами, со своими бедами и неудачами. Именно здесь должны помочь актеру понять, куда ему следует двигаться дальше, помочь выбрать материал и, конечно, помочь реализовать его. Бюро должно быть связано со всеми студиями и объединениями, так как я уверена — недалек тот день, когда каждое объединение будет обязано хоть один сценарий в год заказать и поставить для профессионального штатного киноактера. Может быть, ведущие мастера кинематографии примут участие в работе этого нового отдела и добровольно возьмут шефство над группой актеров, близкой им по творческому методу.

В ведении Бюро должны быть и вопросы рекламы творчества актеров — сейчас она находится на очень низком уровне. Ведь настоящая, интересная реклама актера — это отнюдь не преимущество буржуазного кино, как думают некоторые работники проката.

Конечно, трудно предсказать, как будет развиваться деятельность Бюро творческого планирования, но, думаю, наступило время перейти от разговора о планировании актеров к первым конкретным шагам.

За много лет в кино установилась практика полной свободы режиссера в выборе актеров. Режиссер имеет право брать актера где угодно. Однако плодотворен ли такой метод? Не наступило ли время начать работать по-настоящему коллективно? Мы знали в кинематографии творческие коллективы Кулешова, Эрмлера, Козинцева и Трауберга, Юткевича, Герасимова. Из этих коллективов вышла целая плеяда киноактеров. А какой новый коллектив родился в кинематографии за последние двадцать лет? Да никакой! Для старых мастеров это уже пройденный этап, а выпускники ВГИКа, видно, не обучены тому, что новое, как правило, рождается в творческом сотрудничестве единомышленников. И вот из рук молодых режиссеров нередко выходят серые, скучные, однообразные картины. А рядом, в смежном искусстве, родился талантливый коллектив — театр «Современник».

Сейчас кинематограф буквально рвет в разные картины актеров «Современника». Не столь давно в одном публичном выступлении артист этого театра Олег Табаков сказал: зачем нам раздавать актеров поодиночке, мы будем создавать фильмы своим коллективом. И создают — фильм «Строится мост» снимается силами труппы «Современника». Они-то знают, в чем их сила. Об этом, к сожалению, забыли режиссеры кинематографа. Система кинопроизводства, дающая возможность каждый раз брать нового актера и не отвечать за его дальнейшую судьбу, породила режиссеров-хищников, режиссеров-эгоистов. Если бы такой режиссер вдруг узнал, что ему с данными актерами волей-неволей придется сделать несколько картин, — ух, как бы он заволновался, как бы пристально он стал вглядываться и вы-

яснять возможности исполнителей! Не пора ли и ВГИКу позаботиться о воспитании своих режиссеров организаторами больших творческих коллективов? Может быть, стоит подумать о том, чтобы студенты режиссерского отделения ВГИКа проходили часть своей производственной практики в актерской студии? Ведь актерская студия и должна стать тем местом, где рождаются творческие коллективы! И вот тут в полную силу встает вопрос о своих актерах. Ведь с гастролерами, даже самыми талантливыми, коллектива не создашь! Нужны актеры, постоянно работающие в кинематографии. Заранее оговариваюсь — если мне будут возражать, что свои актеры плохи и их мало,— воспитайте, найдите, пригласите новых, но обязательно, чтобы они стали кинематографистами. И второе — я ни в коем случае не ратую за то, чтобы кинематограф навсегда отказался от приглашения театральных актеров. Я только считаю, что если кинематография — большое, самостоятельное искусство, имеющее свое высшее учебное заведение, готовящее ему кадры, то эти кадры и должны в основном на 80 процентов обеспечивать выпуск кинокартин.

Не следует думать, что мое предложение может быть реализовано в ближайшее время. Но мне кажется, что планирование и подготовка кадров киноактеров должны ставить перед собой именно эту цель. Только при таком условии в кинематографии может наступить настоящее содружество режиссеров с актерами, необходимое для рождения глубоких художественных образов.

Итак, повторяю, четыре основных условия необходимы для нормальной работы актеров в кинематографии:

полноценный репетиционно-подготовительный период до начала съемок кинокартины;

планирование актерского труда с перспективой творческого роста;

каждодневная работа в актерской студии в междукартинном перерыве и обязательные встречи со зрителем на открытых спектаклях, срепетированных в студии;

обеспечение кинопроизводства на 80 процентов своими кадрами киноактеров.

При претворении этих условий в жизнь, я уверена, актерская проблема потеряет свою болезненную актуальность и будет снята с повестки дня.

Как вывод из всего сказанного: актерский вопрос в кинематографии — это не вопрос о том, что делать со штатными актерами: не пора ли их опять сокращать, разделить ли их по объединениям или слить опять всех вместе. Актерский вопрос — это вопрос идейно-творческий. Правильно говорит Н. Черкасов: «...без условий, нужных для роста и правильного использования актера, не добиться создания ярких, полноценных образов современника: монтажно-ракурсные ухищрения тут мало помогут!» И этот вопрос надо решать во всем его объеме.

P.S. ПОЛЕМИЧЕСКАЯ РЕПЛИКА

Статья моя была уже сдана редакции, когда в № 10 журнала «Искусство кино» я познакомилась со статьей К. Полонского «Перемены необходимы», посвященной актерской проблеме. Я удивлена, что старый кинематографист К. Полонский, бывший одно время директором актерской студии при «Мосфильме», мог написать статью, полную, как мне кажется, нереальных и противоречивых предложений, якобы способных решить актерскую проблему в кинематографии.

В самом деле, можно ли серьезно обсуждать вопрос о том, чтобы театры, занятые выполнением своих планов, репертуаром, труппой, не только отдавали кинематографу своих лучших актеров, но еще и отвечали за сроки кинопроизводства, взамен получая деньги за дублеров, которые будут играть в их спектаклях.

Можно ли всерьез писать: «Не надо бояться, если репетиционная работа с актерами иногда задержит начало съемок»? Нет, этого надо бояться, так как перед кинематографом стоит вопрос сокращения сроков производства картин. И кому-кому, а уж Полонскому известно, что проблема предварительных репетиций потому до сих пор и не решена, что требует удлинения сроков производства.

С одной стороны, в статье написано, что театральные актеры не идут в актерскую труппу киностудии, ибо «им нет смысла бросать сцену», и что, «не будучи штатными киноактерами, они оказываются даже в несколько привилегированном положении». С другой стороны, предлагается установить высокую ставку в стажерской группе, чтобы привлечь крупных театральных актеров. Если эти актеры не идут в штат, как же думает тов. Полонский привлечь их в стажерскую группу?

Далее. Зачем предлагать опять коллегию для руководства актерской студии? Ведь ею уже руководили и два, и три, и десять человек. Не дает это положительных результатов! Зачем же возвращаться к старому?

Есть в статье и другие противоречия и весьма спорные положения.

Актерский вопрос — «больной» вопрос, потому и подход к нему должен быть особенно осторожным.

Е. ГОЛДОВСКИЙ,
профессор

Шесть фильмов — шесть систем

Шесть фильмов, изготовленных по шести разным системам кинематографа, были просмотрены автором в кинотеатрах Лондона. Некоторые впечатления о них и о тенденциях английской и мировой кинотехники освещены в этой статье.

В Англии, как и в большинстве государств Европы, посещение кинотеатров непрерывно падает. По статистике, в 1962 году каждый зритель страны был в кинотеатре всего 7,6 раза (это составляет едва половину числа посещений сеансов за год советским кинозрителем). Причиной этого обычно считают, с одной стороны, конкуренцию телевидения, а с другой — невысокий художественный уровень кинопродукции, демонстрируемой на экранах Англии (в стране ежегодно находится в прокате около 400 полнометражных игровых картин). Чтобы привлечь посетителей в кинотеатры, значительное внимание уделяется комфорту в зрительных залах. Они перестраиваются: устанавливаются новые просторные и удобные кресла, увеличиваются проходы между рядами, неудобные места безжалостно удаляются (впрочем, жалеть особенно нечего, так как кинозалы далеко не полны). Профиль пола обеспечивает беспрепятственную видимость экрана: сидящим позади зрителям не мешают головы передних. Залы оформляются в теплых, неярких тонах, в них часто устанавливаются вспомогательные потолки на высоте экрана, и соответственно перестроена сцена, так что при демонстрации фильма киноизображение как бы вписывается в переднюю стену зала.

Такое переоборудование иногда оказывается неосуществимым и нерентабельным в небольших кинотеатрах (на 500—600 мест). Уменьшается вместимость и крупных кинозалов. Так, в лондонском кинотеатре «Эмпайр», принадлежащем компании «Метро-Голдвин-Майер», до перестройки было 3500 мест, сейчас их осталось всего 1330. В результате наиболее «живучими» оказываются театры с кинозалами на 1000—1500 мест.

Экраны часто имеют изогнутую, цилиндрическую поверхность, которая считается наиболее совершенной. Форма потолка зала и пола эстрады подчеркивает искривление экрана и делает его заметным всем зрителям. Яркость экранов за последнее время поднята примерно в два раза.

В кинотеатрах устанавливается более совершенное оборудование, в частности универсальные проекторы для 70-*мм* и 35-*мм* фильма, тем более что стоимость их не намного превышает цену современного высококачественного проектора для 35-*мм* пленки.

Но кинопредприниматели не ограничиваются одним улучшением зрительных залов. Выход из положения видится в выпуске фильмов-колоссов, которые обеспечивают зрелищные эффекты, не сравнимые с получаемыми на экранах телевизоров. Такие картины снимаются в цвете, они отличаются большим метражом. Они постановочны и включают массовые гигантские сцены, а главными героями их выступают уже не отдельные звезды экрана, а целые «созвездия».

Продолжительность киносеанса достигает 3,5—4 часов и стала даже большей, чем для театральных спектаклей. При этом, чтобы сделать сеанс менее утомительным, как правило, предусматривается десяти-двадцатиминутный перерыв.

Прежде всего остановимся на фильмах и кинотеатрах американской компании «Синерама». Эта фирма до 1960 года выпустила пять видовых фильмов и оборудовала 29 своих кинотеатров в других странах. С октября 1960 по май 1961 года число этих театров возросло до 42. В годовом отчете за 1960 год «Синерама Инкорпорейтед» объявила о значительном расширении своей деятельности.

В области производства кинокартин наметился переход к съемке игровых художественных панорамных фильмов (в первую очередь сняты «Сказочный мир братьев Гримм» и «Как был завоеван Запад»). Число кинотеатров «Синерамы» к намеченному сроку выпуска первого игрового панорамного фильма (конец 1961 года) должно было возрасти до 100, для чего оказалось необходимым заказать 70 комплектов специального кинооборудования. Кроме того, была разработана конструкция передвижного панорамного кинотеатра «Итинерама» вместимостью в 3000 мест, оборудование которого умещается на 40 грузовых автомашинах.

Сроки выпуска игровых панорамных фильмов «Синерамы» не были соблюдены — первая в мире такая картина была снята в СССР на киностудии «Таллинфильм», а премьера ее состоялась 9 октября 1961 года в московском кинотеатре «Мир».

Не имея необходимой собственной постановочной базы, «Синерама» вступила в кооперацию с мощной кинокомпанией «Метро-Голдвин-Майер», что обеспечило, хотя и с запозданием, возможность производства картин «Как был завоеван Запад» и «Сказочный мир братьев Гримм», а в конце 1963 года вышел фильм «Безумный, безумный, безумный, безумный мир».

Сотрудничество с «Метро-Голдвин-Майер» позволило в сравнительно короткий срок не только

создать весьма сложные в постановочном отношении фильмы, но и обеспечить условия для дальнейших работ в области техники съемки и демонстрации панорамных кинокартин. Дело в том, что фирма «Метро-Голдвин-Майер» уже много лет связана с оптической компанией «Панавижн», в совместной работе с которой была создана широкоформатная система кинематографа МГМ-камера-65 и ряд специальных кинотехнических оптических устройств.

Сеть кинотеатров «Синерамы» также возросла и, вероятно, значительно, хотя точных данных и не опубликовано. Это видно на примере Лондона, в котором число панорамных театров увеличилось с одного до трех.

В самом старом панорамном кинотеатре Лондона «Казино» демонстрировался выпущенный «Метро-Голдвин-Майер» и «Синерамой» и отпечатанный по способу «Техниколор» фильм «Как был завоеван Запад». При съемке натурных и части кадров в декорациях этого фильма использовалась обычная трехпленочная киносъемочная аппаратура «Синерамы». Камерные кадры сняты широкоформатным аппаратом на 65-*мм* негативе, с которого были отпечатаны три панорамных изображения на 35-*мм* кинопленке.

Фильм очень длинный, сеанс продолжается с перерывом около четырех часов. В нем рассказывается о семье эмигрантов из Европы, предки которых предприняли первые шаги по завоеванию американского Запада.

Качество цветного киноизображения высокое, стереофония чувствуется слабо, эффектное звучание в зале почти не ощущается.

Демонстрацию фильма сопровождают недостатки, обычные для трехпленочных панорамных систем: различная цветопередача трех составляющих изображений, несовмещение их из-за неустойчивости кадров, заметность стыковых полос. (Для уменьшения последнего недостатка постановщики фильма «Как был завоеван Запад» при съемке в декорации, а часто и на натуре устанавливают на месте стыка различные предметы — столб, дерево и т. п.,— однако это сделано не всегда точно.) Кроме того, в фильме ощущается различный почерк трех его авторов-режиссеров и заметны разные приемы борьбы с искажениями панорамного изображения.

Кинотеатр «Казино» со времени открытия (1954) не подвергся каким-либо значительным переделкам. В партере по-прежнему расположены три отдельных аппаратных, часть малоудобных зрительских мест удалена. Экран заменен — прежде только боковые части его были выполнены из полосок, сейчас они занимают всю его поверхность. В связи с тем что длительность первой половины сеанса (до перерыва, необходимого для перезарядки единственного проектора в каждой из трех киноаппаратных) возросла до 1 часа 15 — 1 часа 20 минут, вместимость бобин кинопроекционных аппаратов должна составить около 3600 *м*, примерно в полтора раза больше, чем у прежних. Такая бобина имеет диаметр около 1 *м* и весит вместе с пленкой 40 *кг*. Так как поднять ее и установить в аппарат одному человеку трудно, в киноаппаратных установлены консольные подъемники с электрическим приводом. Они располагаются непосредственно у кинопроекторов и перемоточных устройств, позволяя легко снять, поднять и поставить на место бобину с фильмом.

Второй трехпленочный панорамный фильм производства «Метро-Голдвин-Майер» и «Синерамы» — «Сказочный мир братьев Гримм» — показывался в новом кинотеатре «Синерамы» «Ройалити» на 850 мест. В картине рассказывается о двух братьях-сказочниках Якобе и Вильгельме Гримм.

Эта картина изготовлена по тому же способу, что и предыдущая — негатив заснят на трех 35-*мм* и одной 65-*мм* пленках, причем элементы декораций размещены в месте стыковых полос, так, чтобы уменьшить их заметность. Демонстрация фильма сопровождалась теми же недостатками, что и в кинотеатре «Казино».

Отличительная особенность кинотеатра «Ройалити» в том, что там имеется лишь одна киноаппаратная в зале. В этой аппаратной установлены три панорамных проектора с бобинами на 3600 *м* пленки. Есть консольные подъемники для спуска и установки бобин, перемоточные устройства с электродвигателями.

Из-за слишком близкого расположения проекторов друг относительно друга панорамный экран имеет изгиб значительно меньший, чем «классический» в кинотеатре «Казино».

В только что оборудованном лондонском панорамном кинотеатре «Колизей» с 3 декабря 1963 года показывается фильм «Безумный, безумный, безумный, безумный мир».

Он демонстрируется по новому, по определению «Синерамы», «революционному» способу («Синерама-Ультрапанавижн») показа панорамных фильмов с помощью одного кинопроектора и одной пленки. В аппаратной, размещенной также непосредственно в зрительном зале, находятся два стандартных 70-*мм* кинопроектора (обычная двухпостная установка), применяемых для демонстрации широкоформатных фильмов*.

Звуковоспроизведение осуществляется по шестиканальной системе благодаря наличию магнитных

---

* Фильм «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» по установленному порядку показывается с перерывом в 15 минут, хотя очевидно, что перерыв не обусловлен технологией показа, как в других театрах «Синерамы». Общая длительность сеанса — 3,5 часа, метраж фильма — около 7000 *м*.

дорожек на позитиве и соответствующего звукового оборудования театра. Частота проекции — 24 кадра в секунду.

Панорамный экран изогнут, и, следовательно, при проекции на него плоского кадра 70-*мм* фильма появляются значительные искажения. Так как проекционные объективы у примененных широкоформатных кинопроекторов аксиально-симметричного типа (сферические), то компенсация возникших искажений достигается тем, что в изображения на кадрах 70-*мм* позитива внесены искажения, обратные тем, которые возникают при их демонстрации.

Неясен вопрос о том, каким способом получены искаженные изображения в кадрах фильмокопии. По некоторым сведениям, эти искажения вносятся киносъемочным объективом, рассчитанным фирмой «Панавижн». Следовательно, в результате съемки получают 65-*мм* негатив с соответственно искаженным изображением, а 70-*мм* копия изготовляется контактным путем. Такая версия является не очень вероятной, так как негатив, представляющий результат всего процесса кинопроизводства, невыгодно получить искаженным. Это не только ухудшит изобразительные качества панорамного фильма, но и затруднит изготовление обычных, широкоэкранных и широкоформатных копий с такого негатива.

Гораздо вероятнее, что в данном случае негативы панорамного фильма снимаются объективами, обычно используемыми вообще при производстве широкоформатных фильмов, но при копировании 70-*мм* позитива в кадры фильмокопии внесены соответствующие искажения.

Сравнение эффекта участия, возникающего у зрителей при проведении сеанса в описанных выше кинотеатрах «Синерамы» затруднительно: прежде всего восприятие этого эффекта субъективно, а главное, различны изобразительные особенности и характер демонстрируемых фильмов. Все же, учитывая, что каждый из фильмов включает кадры, наиболее характерные в отношении эффекта участия (снятая с движения дорога с окаймляющими строениями и движущимися по ней предметами), можно сделать следующее заключение.

Наибольший эффект участия обнаруживается в кадрах фильма «Как был завоеван Запад». Это следует объяснить тем, что в данном случае при съемке «панорамных» кадров применялся трехобъективный киносъемочный аппарат «Синерамы» и фокусирование объектов производилось по цилиндрической поверхности. При демонстрации же этого фильма в кинотеатре «Казино» использовалась трехпленочная система проекции на «классический» экран с наибольшей кривизной.

Несмотря на то,что многие кадры фильма «Сказочный мир братьев Гримм» снимались трехобъективным аппаратом «Синерамы», эффект участия несколько снижен, так как панорамный экран больше разогнут, а схема проекции имеет недостатки.

Наконец, в фильме «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» эффект участия воспринимается совсем слабо, хотя в картине есть много выигрышных в этом отношении кадров. Причина этого лежит, несомненно, в том, что фильм снимался одним объективом, с фокусировкой по некоторой плоскости, а проекция его осуществлена также с помощью одного объектива.

Однако простота и дешевизна реализации однопленочной системы «Синерама» являются весьма заманчивыми. Кроме того, предпринимателей прельщает возможность изготовления с 65-*мм* панорамного негатива широкоформатных, широкоэкранных и обычных фильмокопий. Поэтому нет ничего удивительного в том, что эта фирма до конца 1966 года предполагает оборудовать по данной системе 300 кинотеатров в США и столько же в других странах.

В одном из крупнейших кинотеатров Лондона «Доминион» (3000 мест) продолжает демонстрироваться выпущенный летом 1963 года супербоевик фирмы «XX век — Фокс» «Клеопатра». Он снимался около пяти лет и обошелся в 40 миллионов долларов.

Фильм снят по системе «Тодд А. О.» на 65-*мм* кинопленке, копия изготовлена на 70-*мм* пленке с шестью магнитными дорожками. Длительность сеанса — четыре часа, с одним перерывом. Перерыв не обусловлен технологией кинопоказа, так как в аппаратной установлены два универсальных кинопроектора «Филипс» с устройством для перехода с поста на пост.

Экран в кинозале довольно сильно изогнут, вследствие чего края киноизображения несколько искажены.

Стереофония, обеспечиваемая пятью заэкранными громкоговорителями, ощущается слабо. Эффектное звучание почти отсутствует.

Эффект участия значительно слабее, чем в панорамных фильмах, что обусловлено схемой однообъективной съемки и проекции.

Фильм «Лоуренс Аравийский» английского производства снят по системе «Супер-Панавижн». Это значит, что негатив изготовлен на 65-*мм* кинопленке, а изображение на нем слабо анаморфировано (коэффициент анаморфозы при съемке равен 0,75). Позитив получен оптическим путем (с применением дезанаморфирования) на пленке шириной 70 *мм*. Изображение на нем неанаморфировано, и такая фильмокопия, по существу, идентична изготовленной по способу «Тодд А. О.». Число магнитных дорожек — шесть, одна эффектная и обслуживает говорители зала, а пять — заэкранные говорители, воспроизводящие стереофоническое звучание.

Качество изображения хорошее, искажения малозаметны, чему способствует незначительная кривизна экрана, которая не отличается от используемой в широкоэкранных кинотеатрах.

Фильм «Лоуренс Аравийский» показывается в лондонском театре «Метрополь» уже около года. В аппаратной располагаются два универсальных кинопроектора (с бобинами на 600 *м*) с устройством для перехода с поста на пост. Хотя картина может быть показана без перерыва, таковой имеется, так как общая продолжительность сеанса составляет около четырех часов.

Киноаппаратная размещается довольно высоко (угол проекции около 20 градусов), что не вносит заметных искажений в киноизображение, так как экран мало изогнут. По этой же причине слабо ощущается и эффект участия, в данном случае имеет место, по существу, демонстрация широкоэкранного фильма с высококачественного широкоформатного позитива.

Зато особо следует отметить высокое качество стереофонического звучания, а также участие громкоговорителей эффектов в процессе сеанса.

Рассмотренные пять фильмов показываются по пяти новым системам кинематографа, которые с успехом эксплуатируются в Англии. Кроме того, большое распространение имеют широкоэкранные фильмы с вертикальным анаморфированным кадром на 35-*мм* пленке. По последним данным, для демонстрирования таких фильмов приспособлено 98 процентов всех английских кинотеатров. Большинство из них показывают широкоэкранные фильмы с одноканальной фотографической фонограммой. Лишь 18 процентов киноустановок обеспечивают стереофоническое звуковоспроизведение.

В заключение следует остановиться на театре круговой кинопанорамы в Лондоне. Он находится в центре города, на Пикадили Сиркус. Оборудован он по советской системе, однако с одноярусным замкнутым цилиндрическим экраном.

В театре установлена киноаппаратура фирмы «Филипс». Одиннадцать кинопроекторов для 35-*мм* пленки обслуживают одиннадцать отдельных участков экрана. Звуковоспроизведение осуществляется с отдельной 35-*мм* магнитной ленты, на которой расположено девять магнитных дорожек.

В театре «Циклорама» демонстрируется 35-*мм* кругорамный фильм, смонтированный из трех хорошо известных нашему зрителю программ кругорамных фильмов, снятых Центральной студией документальных фильмов в Москве — «Дорога весны», «На Венском фестивале», «На воде и под водой». Длительность сеанса — 20 минут, длина фильма — около 600 *м*. Так как бобины проекторов «Филипс» вмещают 1800 *м*, то три сеанса непрерывно следуют друг за другом, затем устраивается перерыв для перезарядки проекторов, и демонстрация начинается снова.

Театр круговой кинопанорамы открылся в Лондоне 5 мая 1963 года. За прошедшее время картину, отображающую жизнь Москвы и Советской страны, просмотрело более полумиллиона человек.

Сейчас в Англии снят отечественный круговой кинопанорамный фильм, который уже выпущен на экран.

Шесть фильмов — шесть кинематографических систем. Так предприниматели Запада, пытаясь заполнить пустующие залы кинотеатров, мобилизуют всю мощь современной кинотехники.

Н. ЗОРКАЯ

Лев Кулешов, режиссер*

«Мы на его плечах прошли в открытое море... Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

Эти слова из предисловия Пудовкина, Оболенского, Комарова, Фогеля и других к книге Льва Кулешова «Искусство кино» (издание 1929 года) хорошо известны и неоднократно цитированы.

Они сначала кажутся чересчур патетичными — понятно, восторженные ученики, любимый учитель, дань благодарности... Потом начинаешь задумываться: «картины — кинематография». Что это значит? Что оставил, скажем, Лев Толстой — романы или литературу? Что писал Прокофьев — симфонии или музыку? И что важнее — «кинематография» или «картины»? И что такое кинематография без картин?

Правда, дело происходит в юношескую пору кино, когда оно только самоопределялось. Но все же о Пушкине — родоначальнике новой русской поэзии — никогда не говорят, что он создал «поэзию», а не «Евгения Онегина», «Медного всадника» или «Полтаву».

Нет, нет, в словах учеников о Кулешове чувствуется какое-то противоречие. И вправду: имя Кулешова осталось в истории кино бо́льшим, чем фильмы, даже самые лучшие: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону» и «Великий утешитель».

Творчество Кулешова мы, киноведы, рассматриваем больше всего как эксперименты в области языка кино. Мы разбираем те или иные высказывания Кулешова о монтаже или композиции кадра, об актере или мизансцене и иллюстрируем их примерами из фильмов. Возникает образ вроде какого-то русского Деллюка, теоретика и кинематографического писателя, известного гораздо больше, чем фильмами, своей книгой.

Но Кулешов вовсе не чистый теоретик, не писатель, увлекшийся кинематографом, или ученый-исследователь. Семнадцати лет он пришел в ателье Ханжонкова, работал декоратором, актером, помощником режиссера, пока не стал постановщиком. В кинематографе он сделал двадцать картин, из которых первая датирована 1917 годом, а последняя 1943-м. Это биография производственника, как мы сказали бы сегодня.

Конечно, нельзя забывать, что расцвет Кулешова пришелся на особую пору художественной жизни — время первых поисков и открытий, время студий, деклараций, манифестов. В ту пору всякий уважающий себя человек называл свой театр «экспериментальным», а репетиционное помещение «мастерской» или «лабораторией». В ту пору юное советское искусство действительно нуждалось в талантах многосторонних. Кино, только начиная свой путь художества и обособляясь от ремесла, выразило эту общую потребность своеобразным синкретизмом, нерасчлененностью творчества своих молодых мастеров. И Кулешов и дальше Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко были людьми широких кинематографических интересов. Они вполне естественно сочетали в себе созидательное и аналитическое начала творцов и экспериментаторов. Они были постановщиками, сценаристами, педагогами, критиками одновременно. Кулешов — первый из этой новой породы художников кинематографа, начинавших теснить ремесленников-профессионалов.

Вернемся же к началу пути Кулешова, хорошо изученного историками кино до 1929 года (о Кулешове после 1920 года помимо

* Фрагмент из книги «Портреты кинорежиссеров», подготавливаемой издательством «Искусство»

разрозненных, случайных сведений, сохранившихся в прессе, и нескольких рецензий на фильмы написано мало). Биография нашего героя начинается с того, что совсем молодой человек, студент Московского училища живописи, ваяния и зодчества, однажды в 1916 году вполне случайно пришел в кинематограф и сделался самым преданным его рыцарем, поверив в его предначертание и великое будущее с той же страстью, с какой возненавидел современный отечественный синема. Актерское притворство, ремесло, халтура, ничтожные салонные сюжеты, загроможденный, слепой бутафорский кадр, густо загримированные красавчики премьеры — таким и только таким видел молодой художник предреволюционное русское кино. Движимый ненавистью и любовью, начал он свои отважные поиски абсолюта, точки опоры, чтобы свершить реформу любимого дела, захватанного руками кустарей.

Кто ищет, тот найдет, и открытия не замедлили явиться к Кулешову. Первое было сделано случайно. Оно описано историком советского кино, профессором Н. М. Иезуитовым.

Режиссер снимал картину «Проект инженера Прайта». Там была сцена, где люди шли полем и смотрели вверх на электрические провода. По техническим причинам провода и людей не удавалось снять в одном кадре. Тогда Кулешов снял в разных местах, в двух разных кадрах героев и ферму с проводами, а потом склеил оба изображения. Эффект показался ему чрезвычайным: достигалось полное впечатление целостного действия и единого места действия. Никому бы не могло прийти в голову, что персонажи и пейзаж с проводами в действительности были разделены пятью километрами и запечатлены в разное время.

Эврика! — решил Кулешов. И он был прав, хотя очень скоро эта счастливейшая находка превратилась в самый распространенный и обыденный технологический прием, без которого не обходится ни одна съемка кинофильма. Но ведь такова судьба всех открытий, таков путь человеческого познания и практики. Сегодня, включая в комнате свет привычным с детства движением, мы никак не можем испытать то ощущение чуда, охватившее людей, когда электричество впервые побежало по нити накаливания и загорелась первая лампочка.

А Кулешов в 1917 году это чувство испытал. Маленький, частный факт навел его на большие раздумья и эксперименты. Он увлеченно монтирует. Опытами он хочет подтвердить свою догадку, что, соединяя кадры, можно придать им смысловое значение, которого кадры, взятые в отдельности, не имеют. Здесь он и проделал свою знаменитую, много раз описанную в кинолитературе склейку: крупный план Мозжухина, игравшего в каком-то старом фильме любовные страдания, поставил рядом с крупным планом тарелки супа. В контексте это выглядело муками голода. Смонтированный с планом детского гробика тот же план Мозжухина стал передавать безутешное горе отца, и так далее. Рождался вывод: кадр сам по себе не несет самостоятельного содержания, являясь лишь как бы буквой в слове, кирпичом в здании фильма. Смысл и законченность кадру может придать только монтаж.

И дальше: монтируя набережные Москвы-реки, памятник Гоголю и Белый дом в Вашингтоне, Кулешов показывает на экране некий реально не существующий пейзаж. Снимая спину одной женщины, глаза другой, ноги третьей и соединяя эти кадры, он конструирует не существующее в природе существо. Рождался еще один вывод: с помощью монтажа можно создать новое пространство и саму натуру. Итак, монтаж универсален, всесилен. Он и есть тот самый абсолют, секрет, альфа и омега, которыми держится и отличается от всех других молодое искусство кино.

С темпераментом, присущим ему лично, и гиперболичностью суждений, свойственной его времени, Кулешов возвел свои выводы в степень чуть ли не всеобъемлющих и вечных кинематографических законов. Именно из этого пункта — из абсолютизации монтажа — начала быстро расти и формироваться кинематографическая система Кулешова. Система по-своему стройная, по-своему целостная, захватывающая все стороны выразительности киноискусства. Если кадр лишь буква, лишь кирпич в здании фильма, естественно требование лаконизма, однозначности, строжайшей его рациональности. А тогда уж, конечно, необходима иная актерская техника, нежели техника переживания, да еще в ее доморощенно-павильонном варианте из московских киноателье. Так заменим актера «натурщиком, целесообразно действующим в пространстве». И так далее.

Соответственно выстраиваются и события творческой биографии Кулешова: от опытов



Мастерская Кулешова. Этюд

в монтаже — к организации молодежной мастерской и воспитанию «натурщика», занятиям по методу Дельсарта.

Но вот тут-то, пожалуй, и настал момент обратиться к фильмам Кулешова, а не к его теориям, коль скоро герой наш сделал двадцать картин. Ведь именно в них должны сказаться результаты экспериментов, и итоги лабораторной работы, и, наконец, мысли, чувства режиссера, его раздумья о жизни.

Сначала нам придется трудно. Ранние фильмы Кулешова не сохранились (кроме двух частей «Проекта инженера Прайта»). «Проект» был неким индустриальным детективом, где сложная интрига вертелась вокруг изобретателя и его изобретения. С точки зрения профессиональной, картина выполнена на очень высоком уровне по тому времени. Крупные планы-портреты, динамичное развитие действия, необычайная «производственная» обстановка: автомобили, тяжелые колонны банков и каких-то других официальных учреждений, деловые кабинеты, машины, электроустройства — всего этого еще не знал русский экран. А самым удивительным был очень короткий монтаж. «Во время сцены драки,— рассказывал Кулешов,— человек замахивался на другого бутылкой, а мой брат (Б. Кулешов играл роль инженера Прайта.— *Н. З.*) выстрелом из револьвера разбивал ее. Кадр разлетающейся бутылки состоял из восьми клеток». Боялись, что картина расклеится в проекционном аппарате — настолько это было непривычно.

О второй картине — агитфильме «На красном фронте» — известно лишь то, что это лента с погонями, драками, перестрелками на манер американских приключенческих. Как ни обрывочны эти сведения, уже здесь просматривается еще одно юношеское увлечение Кулешова, которому суждено было сыграть в его дальнейшей жизни немаловажную роль. Это американские фильмы, «американщина», как назвал Кулешов одну из главных своих статей того времени.

Началось с профессионального восхищения американскими картинами. В отличие от доморощенных, бутафорских, театральных отечественных картин дореволюционного производства, какими они (не без основания) виделись Кулешову, американские приключенческие служили для него тогда образцами кинематографичности, динамики и всех остальных достоинств. Характерно, что свой собственный монтаж мелко нарезанных кусков пленки Кулешов называл «американским», а весь мир, и в том числе американцы, вскоре стали называть этот короткий монтаж «русским», считая его изобретением нашей советской кинематографической школы.

Ранние картины Кулешова находились под прямым влиянием американских. Но на этом не кончается кулешовский «американизм», который, кстати, был не таким уж случайным и никак не чудачеством одного лишь Кулешова.

В послеоктябрьские годы, когда все бурлило и бродило, мода на «американщину» имела хождение в среде творческой интеллигенции, она давала о себе знать — в сборнике конструктивистов «Бизнес», в архитектурных утопических проектах, в величании «небоскребом» скромного дома Моссельпрома на Кисловке, в мальчишеских лозунгах «левой» художественной молодежи вроде «или американизация, или бюро похоронных процессий». Это было характерным для той поры весьма кратковременным увлечением.

Необходимо сказать, что для Кулешова Америка никогда — ни тогда, ни позже — не становилась предметом восхищения. Нет, возвращаясь к ней снова и снова, Кулешов сохранял трезвость, юмор и критический взгляд. Хорошо изучив ее по фильмам, он не обольщался понапрасну и не искал урбанистических ритмов, конструктивистских эффектов, индустриальных симфоний. Он почувствовал по кинолентам Америку иную, ту, что потом стали называть «одноэтажной»,— провинциальную, доморощенную, населенную то простодушными, то злыми и грубыми обывателями.

Одного из них он и вытащил на экран в своей знаменитой картине «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Фильм Кулешова был среди первых «путешествий» иностранцев по Советскому Союзу, которые тоже распространились в искусстве 20—30-х годов. (Здесь и популярный маршаковский «Мистер Твистер», и «Губерт в стране чудес», и еще многие туристы.) Мотив был привлекателен недаром: он давал возможность еще раз совсем сторонним глазом взглянуть на наши успехи и еще раз порадоваться. А попутно можно было от души посмеяться над чудаками-иноземцами, которые приезжают полные предрассудков, напичканные злобной пропагандой и вздорными слухами о Советской стране, а потом прозревают.

Для Кулешова бродячий сюжет с американцем в России помимо всех этих бесспорных комедийных преимуществ имел еще особую специфическую прелесть. Это было забавное и острое кинематографическое сочетание вроде Белого дома, монтажом перенесенного на берега Москвы-реки. Обыгрывая ироническое несоответствие, Кулешов вдоволь потешался. Мистер Вест, с его застенчивой и глуповатой улыбкой из-под шляпы (здесь обыграно было и сходство артиста П. Подобеда с Гарольдом Ллойдом), облаченный в лохматую доху, с флажком С. А. С. Ш. в руке, имел действительно очень смешной и нелепый вид рядом с шустрыми беспризорниками, храмом Христа Спасителя, неповоротливым трамваем «А». А сколько веселых, эксцентрических эффектов давало появление в Москве... ковбоя, почти настоящего ковбоя, ибо Борис Барнет никак не уступал американцам ни мускулистым телосложением, ни ловкостью. Ковбой Джедди — хранитель драгоценной особы мистера Веста — был находкой режиссера. В сценарии Н. Асеева «Чем это кончится?», по которому ставился фильм, этот персонаж отсутствовал. Не внушает сомнений чисто кинематографическое происхождение Джедди. И тем не менее именно с его участием получились особенно смешные сцены фильма. Барнет перебирался по проводу через улицу на высоте шестиэтажного дома — снятые без всякого обмана (обман Кулешов презирал) кадры производили ошеломляющее впечатление. Это был уровень лучших комических лент мира. А великолепные интермедии ковбоя, который ловит с помощью лассо тяжеловесного московского Ваньку! Вот Ванька уже привязан к дереву ловкими руками Джедди, мимо идет барынька в каракуле из бывших, увидела, насмерть перепугалась, схватилась за ствол другого дерева, съехала вниз, как это делают мальчишки, с обалделыми глазами,— и все отлично выполнено, виртуозно смонтировано, балансирует где-то на грани блестящего подражания и оригинальной, остроумной пародии.

Пародийна была и история бедняги Веста, который в Москве сразу попал в руки ловких жуликов. Теплая компания легко обвела простака вокруг пальца, облапошила и ограбила его, инсценировав ужасы большевистского режима как раз в духе тех гиньолей, которых мистер начитался на родине. Это была пародия и на глупую, невежественную американскую пропаганду, на обывательские представления о Советском Союзе, это был и киношарж на ленты ковбойские, комические и так далее. В бурлескности, ироничности, пародийности сильно чувствовалось время. Молодое, жизнерадостное революционное время звонко смеялось над тем, что достойно осмеяния, выворачивало наизнанку знакомые формы искусства, весело приспосабливало их к злободневным темам. Ранние послеоктябрьские годы дали множество талантливых, озорных пародий, близких по духу и к вахтанговской «Принцессе Турандот», и к «Мудрецу» Сергея Эйзенштейна.

В то время теория и практика Кулешова почти не расходились. В «Мистере Весте» весьма точно осуществлялись постулаты и требования Кулешова. Согласно его взгляду на кадр — как буквы в слове, как кирпичика в здании фильма,— кадры «Мистера Веста» были действительно однозначны: лаконичны, легки и строги по композиции, освобождены от всего второстепенного. Безупречна была фотография А. Левицкого, который героически снял фильм в труднейших условиях производства. Порой в своей борьбе против «дряблого», загроможденного кадра Кулешов брал через край, и кадр становился слишком сух, аскетичен, пуст. Не случайно уже здесь немало композиций и крупных планов на нейтральном сером фоне; человеческое лицо изъято из бытовой среды. Но пока в «Мистере Весте» это лишь намек на угрозу, которая окажется для режиссера столь опасной. Пока жесткая, неумолимая организация материала уравновешивается свежестью этого материала, а аскетизм смягчается тем, что типы, лица, городские пейзажи выбраны очень точ-

но, увидены остро и изображены как-то по-особому фактурно. Это касается и деталей обстановки, таких, например, как шведские бюро и гобелены в сцене американского посольства, и видов тогдашней Москвы с луковицами церквей, и самих актеров-исполнителей. Вырабатывалась особая кулешовская манера: неотобранность старого экрана заменена была отбором столь жестким, что порой он переходил в условность.

Как известно, Кулешов ненавидел слово «актер» в кино, предлагал заменить его словом «натурщик» и в своей мастерской хотел воспитать именно «натурщиков». Пожалуй, ничто из его наследия 20-х годов не подверглось впоследствии более жестоким и суровым осуждениям, чем это. «Пресловутая теория натурщика» — иначе она и не именовалась в течение долгих лет на страницах разнообразных работ.

Конечно, очень пугал сам термин «натурщик». Актер, создающий на экране более или менее самостоятельный образ и во всяком случае воплощающий этот образ средствами своего психофизического аппарата, приравнивался к натурщику в живописи или скульптуре, то есть к модели, целиком подвластной творцу.

Но и термин тоже ведь был полемическим. Кулешову он понадобился прежде всего для того, чтобы сразу отделить нового грезившегося ему киноактера от всего круга представлений, связанных с самими словами «актер», «психология», «переживание» применительно к мещанскому репертуару «золотой серии». В своей ненависти к старому киноискусству Кулешов, как и другие его сверстники, был крайне ригористичен, часто слеп, путал зерна и плевелы, валил с больной головы на здоровую — ненависть застилала глаза. Все самое отвратительное, затасканное, пошлое, мелкое олицетворялось для него в «актере» — подкрашенном слезливом красавчике с экрана, а иным Кулешов его не желал и видеть.

Но как ни назови живого человека, играющего другого человека,— назови «натурщиком», «стажером», «манекенщицей» или «марионеткой» и т. п.,— суть его труда все равно останется той же. И первый парадокс в том, что, яростно отрицая актера в кино, Кулешов, по существу, сделал попытку (одну из первых в советском и мировом кинематографе) воспитать киноактера-профессионала. Кулешовская мастерская, которая зародилась в недрах Госкиношколы, потом от нее отмежевалась, далее всем коллективом пришла на производство (и там наконец распалась), по сути дела, была одной из самых ранних кинематографических актерских школ — недаром столько сил отдавал Кулешов воспитанию своих учеников. Его фильмы, начиная с «Веста»,— актерские фильмы. Совсем неверно, совсем ошибочно считать их «режиссерскими», подразумевая под этим, как у нас принято, самовластье постановщика, самодовлеющую изобразительность и т. д. Нет, фильмы Кулешова — актерские фильмы, и его натурщики были первыми профессиональными киноартистами, однако в духе актерской школы Кулешова, сила и слабости которой прямо вытекали из общих кинематографических воззрений режиссера. Он требовал от своих учеников безупречной физической подготовки, умения выполнить любой трюк, филигранной работы тела, рук, ног. Согласно своему убеждению об однозначности кадра, он учил актеров фиксировать в каждый данный миг одну-единственную «легко читаемую» эмоцию.

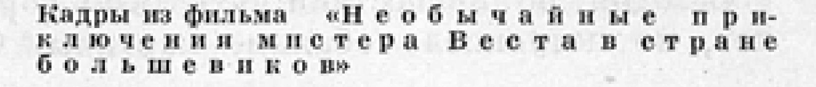
Молодые и талантливые актеры появились на экране в «Мистере Весте» великолепно тренированным, стилистически единым ансамблем, настоящими учениками Кулешова. Правда, порой (и не так уж редко) были видны белые нитки кулешовской технологии. Тогда обнаруживалась механическая расчлененность игры на отдельные движения, статично переданные эмоции: оскал рта вместо улыбки, резкий поворот головы словно по команде, ужас или гнев, изображенные не без нажима, неизбежного, когда лишь секундный кусок был отведен актеру для выражения того или иного чувства.

Но пока в «Весте» рационализм актерской системы еще уравновешивался непосредственностью молодых актеров. Сам человеческий материал, острохарактерный, колоритный, метко схваченный, разрушал условность его режиссерской и актерской обработки. Особенно это относилось к двум лицам фильма: мнимой графине Сакс — А. Хохловой и аферисту Жбану — Вс. Пудовкину.

Александра Хохлова — лучшая актриса кулешовской школы, друг, помощник на всю жизнь и жена Кулешова — заставила артистическую Москву заговорить о себе еще на вечерах мастерской, где она играла в учебных этюдах, в так называемых «фильмах без пленки». От них остались — увы! — лишь немногие фотографии и единственное, но

яркое и, очевидно, точное описание. Восхищенный и мастерской и обстановкой вечера, где «в крошечном зале, на плохих стульях сидели лучшие представители художественного мира Москвы», корреспондент немецкой газеты «Берлинер тагеблатт» писал: «Но вне всяких пределов игра госпожи Хохловой... Актриса с совершенной мимикой. В белых шелковых, много раз штопанных чулках, с прежних времен сохранившимся гардеробом, она создала законченный образ одушевленной тени. Полная естественность в зависимости от музыки, которую можно было бы назвать зависимостью музыки от нее. Великолепная игра глаз, неописуемая молниеносность взгляда... Счастливая своей бедностью Москва! В ней не воздвигается дворцов времени Потемкина и старого Лондона. Вместо этого Москва принесет в Европу высокую кинематографию, которая создается этими людьми в киношколе».

Эскиз «одушевленной тени» был перенесен на экран в «Мистере Весте» и развернут в остроумную, опять-таки полную смешных контрастов эксцентриаду. Сообразительные жулики, решив разыграть и ограбить американца, сначала пригласили его на «чай по-советски». В запущенной московской комнате с примусом, среди натюрмортов из грязных тарелок мистера Веста принимала странно обольстительная, тонкая-тонкая «бывшая графиня» в вечернем платье, еле удерживающемся на одной бретельке, с манерами лучших гостиных «мирного времени». Хрупкое это существо подвергалось внезапному нападению усатых, обросших разбойников, вооруженных до зубов вроде святочных ряженых. В глазах Веста они-то и были злодеи-большевики. Привязанная к какому-то столбу толстенными веревками, разнесчастная графиня—Хохлова делала резкие движения руками и ногами. Потом, представ перед судилищем злодеев в каракулевых воротниках и тулупах, а рядом голый палач с секирой, Хохлова строила глазки и падала в обморок. А дальше ее вместе с Вестом сажали в тюрьму, и ее резкий до гротеска, графический силуэт просматривался сквозь полосы и узоры очень эффектного знаменитого кадра, который часто фигурирует на лекциях во ВГИКе и был снят сорок лет назад во дворе кинофабрики через



Кадры из фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»



Франт—Л. Оболенский, Жбан—Вс. Пудовкин, одноглазый—С. Комаров



«Графиня» — А. Хохлова



выломанную во дворе решетку при кустарном освещении «арками» А. Левицким.

Все это было проделано виртуозно, легко, лихо, целиком в духе кулешовской мастерской. Но особая прелесть игры заключалась все же не в чеканной ритмичности, для экрана чуть искусственной, не в секундно рассчитанной пластике, чуть нарочитой и слишком моторной. Прелесть была в редкостно оригинальном даровании актрисы, в какой-то чудной остраненности всего облика Хохловой, явись ее «графиня» в драной кофте уголовницы нэповских лет или в огромной шляпе с колеблющимися страусовыми перьями, наверное, еще от Пакэна. Удивительная, почти неправдоподобная худоба, улыбка, высоко открывающая зубы, веселые светлые глаза и очарование уродства...

А за веселой, озорной эксцентриадой был какой-то более серьезный план, какая-то, что ли, грусть, будто запах ушедшего времени. У Пудовкина — Жбана это слышалось сильнее.

Молодой Пудовкин, великолепный кинематографический артист «милостью божьей», в ту пору страстно исповедовал веру учителя. Это только потом, через много лет, он скажет: «Кулешовская мастерская воспитывала чуждую мне условную игру актера», только через два года расстанется с Кулешовым. Пока же в «Весте» он увлеченно выполняет профессиональные задания, чеканно отделывает роль темного жулика Жбана. Фигуре, в общем весьма элементарной, Всеволод Пудовкин дал более сложную характеристику: «когда-то эстет, ныне просто авантюрист». Подонок, мелкий хищник, мастер уголовной интриги был овеян у него к тому же некоей меланхолией. В том, как Жбан, мороча злополучного Веста, носил цилиндр, белоснежные перчатки, гамаши и безупречно корректное клетчатое пальто, в его слегка нафталинной элегантности, в усталых складках рта задержалось нечто таинственное и одухотворенное, столь нелепое рядом с самодовольно-здоровой физиономией Веста. Так в американизированную, комическую, чисто кинематографическую ленту — «капустник» — впечатывались живые и странные лица Москвы 1924 года, ее гротески и гримасы, и молодое советское киноискусство весело смеялось, провожая уходящее прошлое.

«Луч смерти» (1925), следующая постановка Кулешова, в отличие от всеми признанного «Мистера Веста», считается неудачей с самого момента выхода картины на экран. Однако, если фильмы сопоставить, увидишь решительно те же приемы и особый кулешовский стиль, характерный уже с «Проекта инженера Прайта». В «Луче смерти» снова как бы разреженный воздух, пустоватый кадр, отточенная игра актеров, рискованные прыжки со второго этажа, снова в фильме соединяются два плана: «русский» и «западный», правда, на сей раз гораздо более условные. Действие попеременно развертывается в Подмосковье и в некоей кинематографической загранице — то ли Америке, то ли Германии. На таинственной даче инженера Подобеда поблизости от Москвы просторные комнаты, сложные устройства — машины. В вымышленной экранной стране — производственная среда: могучие корпуса завода, цехи, контуры станков, кладбище металла на заводском дворе, многофигурные экранные композиции рабочей массы, по совпадению напоминающие «Стачку» Эйзенштейна (снимались картины одновременно). «Русский» и «заграничный» планы объединялись детективным сюжетом, который вертелся вокруг необычайного изобретения Подобеда — аппарата «Луч смерти».

В «Мистере Весте» маленький, вполне легкомысленный сюжет гармонически, естественно сочетался и с жанром фильма и с режиссерскими приемами, был прелестен своей пародийностью и ироничностью. В «Луче смерти» те же приемы и средства, те же качества режиссерского мастерства легли на сюжет, лишенный всякого юмора, претендующий на социальное звучание, а по существу, плоский и наивный, в духе современных ему и самых ординарных «Красного тыла» или «Последней ставки мистера Энниока».

«Луч смерти» был первым вестником беды: время начинало обгонять Кулешова. «Луч смерти» вышел в год «Стачки» и «Броненосца «Потемкин». То, что в «Проекте инженера Прайта» привлекало новизной и действительно было прогрессивно рядом с салонно-будуарными предреволюционными лентами, сейчас уже казалось и наивным и игрушечным. «Луч смерти» сильно ругали в печати, считали провалом. После этого мастерская Кулешова фактически распалась. Но все эти неприятности были временно забыты благодаря успеху следующего кулешовского фильма — «По закону».

Сегодня, по прошествии чуть ли не сорока лет, не потускнело обаяние картины. Она

принадлежит к не столь уж большому числу немых картин, которые смотрятся не с отчужденным восхищением или снисходительностью, но кажутся снятыми почти современно. Манера Кулешова по сравнению и с его ранними и с поздними фильмами здесь мягче, свободнее, более непринужденна, избавлена от аскетизма «школы Кулешова», как почти освободились от него актеры. Потому-то в фильме «По закону» больше воздуха и жизни.

Как же Кулешов сумел отказаться от своей категоричности? Тому способствовало много счастливых обстоятельств: для режиссера наступала пора зрелости, перед ним оказался настоящий литературный материал — рассказ Джека Лондона «Неожиданное» и хороший сценарий В. Шкловского, экранизировавшего рассказ. Это было особенно важно для Кулешова — впервые его режиссура опиралась на крепкую литературную и драматургическую основу. И Кулешов мог убедиться, что, хотя «идея кинематографа — это идея кинематографическая», такая основа отнюдь не мешает, а помогает фильму.

Заветная тема Кулешова звучит здесь серьезно, глубоко. Главный интерес режиссера сосредоточен на ее развитии, и потому короткий монтаж, «рациональная организация времени и пространства», «закономерные действия натурщиков» из краеугольных принципов кулешовской школы низведены в ранг средств, то есть заняли подобающее им место, потеряли свою резкость и крайность, смягчились.

Тема эта — Америка, «американщина», американский образ жизни.

И снова Кулешов их не идеализировал, не смотрел сквозь розовые очки. Познав Америку по ее фильмам и сердцем чувствуя Джека Лондона, он создал картину, которую, появись она там, за океаном, мы бы назвали «произведением критического реализма», беспощадно обличительным, социально острым.

В маленькой истории золотоискателей, которые на Юконе вершат правосудие над своим товарищем-убийцей, В. Шкловский еще в сценарии и Л. Кулешов усилили критическую авторскую мысль. Это, разумеется, было вполне естественно для художников молодого революционного киноискусства. Но удивительно, что сделано это было словно и не «со стороны», а так, как если бы режиссеру удалось перевоплотиться и дать изображение как бы «изнутри».

И вот представьте себе очень хороший американский фильм середины 20-х годов с его рельефными характерами, пружинистым захватывающим действием, богатством бытовых деталей. Представьте себе этот фильм словно бы просветленным, освещенным более острым и резким взором художника. Соедините добротную «прозу» характеров, действия, взаимоотношений с поэтическим ви́дением природы, с высокой и утонченной изобразительностью, с артистичностью кулешовского кадра. Соедините все это, и вы получите «По закону».

Рассказ Джека Лондона называется «Неожиданное», фильм — «По закону». Смена названия и говорит о том, какая именно мысль усилена в экранизации рассказа. Порядки капиталистического общества, его установления, его бюргерская мораль торжествуют даже в романтической обстановке Севера, в диком суровом краю, где человек, вступая в беспощадный поединок с природой, должен был бы стать тем самым искомым в течение буржуазных веков естественным человеком. Но нет. В напряженных конфликтах, в накале страстей, в неистовых «джеклондоновских» драмах из жизни старателей распознается механика конфликтов и драм вовсе не романтичной метрополии. Именно так толкована в фильме отчаянная борьба героини рассказа Эдит Нильсен с «неожиданным» за то, чтобы все происходило «по закону».

С самого начала картины монтажом, сменой зыбких, неустойчивых по композиции планов Кулешов создает настроение тревоги. Чуть покачивается одинокая северная сосна. Трепещут на ветру белокурые волосы Эдит — Хохловой. Ветер треплет парусиновый край палатки. Надрываясь, лает собака. Четко и резко вырисовываются на белом снегу черные человеческие фигуры. Тревога в порывах ветра, в нервных движениях людей: «неожиданное» уже близко.

Настроение — этого Кулешов раньше не искал. Оно оставалось за границами его интересов — в чуждой области «психологии». И вот при первом соприкосновении с темой, более серьезной, чем эксцентриада «Мистера Веста» или детективные перипетии «Луча смерти», стало ясно, сколь опрометчиво сдавали в архив все, что не укладывается в понятие «динамичного» и «интенсивного» кинематографа, все, что не умещается в фильм, где составные части пригнаны друг к другу, как «плиты в торцовой мостовой», как ска-

зано было в одной рецензии. Над всем, что входило в систему режиссерских средств, существовало еще нечто трудно поддающееся определению — словно воздух фильма, разлитый в кадре. Оно создавалось прежде всего контрастом между раздольем, широтой, вольной красотой природы и душным миром золотоискателей. В их тесном домике клокочут страсти, а за стенами — величавая северная зима, потом — ледоход, весенний разлив реки, солнечные блики на воде, свет, простор...

Дело началось с того, что один из старателей — ирландец Дейнин, мирный и тихий, неразлучный с пастушьей дудочкой,— вдруг застрелил двоих своих товарищей и собирался расправиться с остальными ради того, чтобы присвоить накопанное ими золото. Над убийцей вершат свой собственный суд и приговаривают его к казни супруги Нильсен, и в этих исключительных условиях действующие «по закону».

В сложных и драматических взаимоотношениях трех главных героев Кулешов и его артистическое трио Хохлова — Комаров — Фогель раскрыли борьбу непосредственных, естественных людских чувств и бюргерского раболепия перед всесильным «так положено». В этой трудной борьбе торжествует неукоснительный буржуазный закон, сковавший сознание человека, приобретший над ним божественную власть.

Трое героев связаны тесными внутренними узами. Эдит, страж законности, испытывает и жалость, материнскую нежность и просто женское влечение к Дейнину. Но воспитанное в ней с детства пуританское и ханжеское преклонение перед порядком и уважение к ритуалу сильнее страстей, разрывающих ее душу. Ганс Нильсен — менее темпераментная натура, чем жена. Он просто смертельно устал от постоянной душевной пытки и не чает, как прикончить опостылевшего связанного пленника, которого приходится пестовать и беречь, как ребенка, кормить, мыть, брить его впалые щеки, заросшую шею с острым кадыком. Одно движение бритвы — и конец! Но порядок, закон превыше всего. В глазах Дейнина и постоянный страх смерти, и желание избавиться от томительного ожидания, и ненависть, и признательность к Эдит, и то же самое уважение к законности.

Понятно, что такое переплетение чувств нельзя было передать с помощью односложных, «закономерно организованных действий натурщиков». Игра кулешовских актеров в фильме «По закону» — более свободная, психологически выразительная — уже совсем редко прорывается самодовлеющим зафиксированным жестом. Так, Хохлова, сыгравшая Эдит с большим темпераментом и с сознательным самоограничением, в высоко драматичной сцене казни вдруг делает традиционно-кулешовское движение — рывок ногой, вытаскивая помост из-под Дейнина. Это уже нечто чужеродное для строгого и зрелого стиля картины.

Все это было очень хорошо, и «По закону» вошло в число лучших картин 20-х годов или, выражаясь торжественно и пышно, в «золотой фонд советской киноклассики». Но... какая-то грустная нота, тогда не услышанная современниками, уже тихо звучала в этом успехе и средь гула похвал. Джек Лондон, «золотая лихорадка», Юкон, антибуржуазный пафос — все это и очень интересно и, наверное, очень важно, но, выражаясь опять-таки пышно и по-сегодняшнему, стоит «в стороне от магистрального пути развития советского кино». Говоря просто, Америка Америкой, но она слишком далеко, а современника, русского человека, художника не могло не волновать и не заботить то, что его окружало.

Сразу же после «По закону» Кулешов решает снимать современную советскую ленту. Он берет сценарий А. Курса «Журналистка» и ставит по нему свой фильм «Ваша знакомая» с Хохловой в главной роли. «Вашей знакомой» начинается список картин, признанных тяжелыми «срывами», «неудачами», «поражениями», «ошибками» Кулешова. С «Вашей знакомой» слава Кулешова пошла к закату, хотя это был искренний и добросовестный опыт по приобщению к советской современности.

Кулешов избрал для этого тему «любви и брака», «семейно-бытовую», «морально-бытовую» тему, как тогда говорили.

Сценарий А. Курса был одной из искренних и даже трогательных попыток подступиться к личным человеческим взаимоотношениям, которые складывались в новом обществе. Автор сценария «Журналистка» задумал свою героиню, работницу газеты Хохлову (роль, конечно, предназначалась Хохловой), непосредственной, восторженной, угловатой, немножко чудачкой. Хохлова самозабвенно любила свое журналистское дело и запах типографской краски. И ей-то чуть не при-

шлось расстаться с газетой из-за увлечения ответственным работником Петровским.

Этот великан в дохе и френче представлялся наивной девочке-интеллигентке идеалом нового человека — деятельного, кряжистого, смелого, лишенного рефлексий, а на поверку оказался вполне заурядным трусом и пошляком. Вот и вся драма, написанная довольно свежо. Как это ясно видно сегодня, в ней не было ничего ни вредного, ни идейно враждебного, ни, впрочем, и первооткрывательского (шел уже 1927 год!)

Сочетание кулешовской режиссуры с таким сюжетом дало неожиданный результат. Сколько можно судить по сохранившейся только лишь одной части фильма, по интервью постановщика и по прессе вокруг премьеры, здесь делались немалые усилия обновить метод, расширить границы кулешовской «системы», преодолеть ее узости. Режиссер настойчиво подчеркивал, что это «опыт создания фильмы на бытовом современном материале», что, может быть, этот опыт «толкнет кинематографистов к изучению и съемке простых бытовых явлений».

Это была тяга с далеких берегов Юкона к родной жизни, пусть обыденной. Она привела Кулешова на московские улицы, заставила развернуть неожиданную и не похожую на старые кулешовские монтажные кадры панораму Москвы 1927 года с толчеей на узких тротуарах, случайно попавшими в объектив прохожими, жанровыми сценками, витринами частных магазинчиков, уличным продавцом кустарных жучков, вывесками вроде «выставки собак» и т. д. — словом, всем, что составляло прелесть метко схваченного быта. «Неотобранный» кадр, столь ненавистный Кулешову в начале кинематографической карьеры, теперь, очевидно, его не смущал. Но это не единственная новация «Вашей знакомой». Здесь были и по-кулешовски транспонированные влияния эйзенштейновского интеллектуального монтажа, кадры-метафоры, вообще Кулешову чуждые, кадры-символы. Например, в длиннейшей игровой сцене — соло уволенной Хохловой, где она прощалась с редакцией, одиноко и грустно переставляла пепельницы, бродила меж письменных столов, портрет героини, в отчаянии поднесшей ножницы к шее, сопоставлялся с планом обрезков бумаги, падающих на пол



Эдит — А. Хохлова



Эдит — А. Хохлова и Ганс Нильсен — С. Комаров



Кадры из фильма «По закону»

из типографской машины. Надо было читать: отрезана, не нужна, выброшена.

Однако снова сказывалось здесь и нечто более устойчивое, чем попытки приобщиться к веяниям времени и новым кинематографическим течениям. Это индивидуальность Кулешова, которую в «Вашей знакомой» очень точно увидел один из рецензентов, подписавшийся Н. В. «Кулешов любит в человеческих отношениях вскрывать геометричность,— замечал рецензент.— Ему чуждо полнокровное и жадное восприятие мира. Так же как и в детективе «Луч смерти», так и теперь в историю журналистки он вносит какой-то своеобразный американизм, скорее обобщение быта, чем его раскрытие. Его редакция стандартизована и механизирована, в ее столах и коридорах есть какая-то тоска по целесообразному устройству жизни. Недаром кабинет выпускающего Васильчикова сделан по всем правилам... упорядоченной жизни».

Неразделенная любовь, супружеская измена, эксцентрическая внешность Хохловой, декорации Александра Родченко, американизм, нэповская Москва — всего этого показалось тогда слишком много. За картиной укрепилась дурная репутация, которая впоследствии вылилась в формулировку о «фильме, искажающем действительность» (как говорится, например, в книге Н. А. Лебедева «Очерк истории кино СССР», т. I, 1947, где в целом дан наиболее глубокий и серьезный киноведческий анализ раннего творчества режиссера). Такая репутация, а тем более грозные формулировки несправедливы. В «Вашей знакомой» не было, повторяю, решительно ничего злонамеренного, и зря загорелся над нею ореол порочности. Иное дело, что попытка приобщиться к советской современности не вполне удалась.

Сравнение с картинами-сверстницами невыгодно для «Вашей знакомой». «Ваша знакомая», представляющая для биографии Кулешова какую-то ступень, совсем теряется в общей панораме немого кино второй половины 20-х годов.

Как фильм на «морально-бытовую» тему «Ваша знакомая» оказался всего лишь одним из многих, не отличаясь ни смелостью, скажем, картины «Катька—бумажный ранет» Ф. Эрмлера, ни по-своему принципиальной, хотя и несколько скандальной декларативностью «Третьей Мещанской» А. Роома. С точки зрения формальной, нововведения Кулешова, интересные как поворот его собственной дороги, выглядели несколько робкими рядом с вертовским документализмом фильма «Шагай, Совет!» или «Человека с киноаппаратом», рядом с могучей образностью монтажного кинематографа Эйзенштейна. Мелодия «Вашей знакомой», пусть и оригинальная и симпатичная, звучала в общем оркестре не самостоятельным голосом, а втóрой. Фильм по-своему, с поправкой на Кулешова, отражал общие процессы, но никоим образом их не определял. Центры переместились.

Когда Кулешов снимал «Проект инженера Прайта», он в чем-то далеко опережал время порой еще только неясным предчувствием, порой разгадкой динамических ритмов будущего киноискусства. Делая «Красный фронт», «Мистера Веста» он был действительно первопроходцем его путей. А по новооткрытым путям быстрее и смелее, чем сам Кулешов, двинулись другие.

Уже в «По закону» — в этом шедевре режиссера — можно было различить прорисовавшуюся, словно на юконском льду, трещину. Дальше она становилась заметнее.

Мчалось время, начатое «Броненосцем «Потемкин». Советское кино из лабораторий и полуремесленных ателье вырвалось на большой экран мира. Поразителен был скачок, сделанный кинематографом. Когда Кулешов выпускал «Мистера Веста», фоном служили безнадежно серые «Красные партизаны», «В угаре нэпа» или в лучшем случае «Дворец и крепость». «Ваша знакомая» выходила рядом уже с «Парижским сапожником», «С. В. Д.», «Девушкой с далекой реки» — речь не об отдельных выдающихся картинах, но об изменившемся общем уровне кинематографа, об иной стадии его развития. А Кулешов остался прежним, и кинематограф его жестоко обгонял. Кулешов чувствовал это, силился понять, в чем дело, терял уверенность в себе. Неудача «Вашей знакомой» объяснялась, как уже сказано, не только субъективными причинами, но и объективным стечением обстоятельств и общей ситуацией, сложившейся вокруг темы, за которую взялся режиссер. Неудача выбила почву из-под его ног. Начались метания, судорожные попытки найти опору, стать на кого-то похожим.

«Веселая канарейка» и «Два-Бульди-два», вызывавшие самые бранные оценки критики, «Паровоз №...», «Сорок сердец», а также и другие фильмы, даже не выпущенные на экран,— всем им вменялось в вину злостное формалистическое трюкачество, искажение

советской действительности, буржуазные влияния и еще бог знает что. «В «Два-Бульди-два»,— писал профессор Н. А. Лебедев,— еще в процессе постановки были обнаружены настолько значительные идеологические ошибки, что постановка на ходу была передана другому режиссеру».

Как легко бросались тогда серьезнейшими обвинениями, как часто не чувствовали несоответствия предмета и нашего грозного тона! «Значительные идеологические ошибки» были найдены в невинном, полудетском сюжете, где действовали провинциальные акробаты отец и сын Бульди (два-Бульди-два), перемежавшие прыжки под куполом цирка с борьбой против белогвардейцев. Фильм смотрелся смесью «Красных дьяволят», «Двух дней» и многих-многих тогдашних картин, вплоть до «Бенефиса клоуна Жоржа». С неослабевшей надеждой на успех здесь были повторены все популярные историко-революционные и приключенческие мотивы тех лет: и прозрение маленького человека, который с ружьем в руках идет сражаться за большевиков, и расслоение семьи, когда жена и муж, отец и сын, брат и сестра оказываются по разные стороны баррикад, и преследования, и невиданные победы над белыми с помощью искусства, в данном случае смелости и ловкости циркача Бульди-младшего. Стилистически здесь тоже образовывалась мозаика из чисто кулешовских монтажных приемов, межрабпомовской игривости при показе цирковых кулис и эксцентрики в духе фэксов (еще бы — цирк!).

«Веселая канарейка» тоже была смесью историко-революционного и приключенческого фильма. В ней возобладал уже стопроцентно и в худшем духе пикантный межрабпомовский анекдот о красотке-певичке из заведения «Веселая канарейка», вокруг которой и развертывается политическая интрига, классовая борьба и большевистская конспирация. В этих фильмах Хохлова уже не играла. Ее сменили красавица Анель Судакевич в роли цирковой наездницы Майи («Два-Бульди-два»), а в роли девицы по имени Брио из кафе «Веселая канарейка» — Галина Кравченко, из которой пытались сделать что-то вроде отечественной Мюзидоры, героини старых французских «Вампиров».

На большом сценарном совещании 1929 года «Веселая канарейка» фигурировала как пример злостной спекуляции на революционной теме и обывательской пошлости. Последнее — увы! — справедливо, если только, конечно, не считать Кулешова злонамеренным пропагандистом буржуазных вкусов. Добровольные уступки этим вкусам были еще одной отчаянной и напрасной попыткой приобщиться к новым запросам и успеху. Это был самый печальный результат растерянности. Отчаянно силясь выплыть, Кулешов прибегал к тому самому, против чего так страстно выступал, начиная свой путь и проклиная плаксивый и скабрезный синематограф.

Именно тогда, в 1929 году — году самых грустных неудач Кулешова — вышла в свет его книга «Искусство кино» с предисловием Пудовкина, Барнета, Фогеля, цитатой из которой и начата была эта статья. Именно тогда книга, подведшая итог кинематографических раздумий и открытий режиссера, перевесила на чаше весов его неполучившиеся картины — этот тяжкий груз провалов. Тогда же при некоем смещении взора кинематографической общественности Кулешов-теоретик совсем заслонил Кулешова-постановщика, и возник образ важного профессора от кино, хранителя академических киноистин.

Кулешову было тогда всего 29 лет! Он вовсе не хотел расставаться с режиссурой. Он продолжал ставить и ставить, задыхаясь, утопая. Якорем спасения почудилась Кулешову опять-таки Америка, счастливая тема кинематографической молодости. Опять ей, далекой кинематографической Америке, посвятил Кулешов и свою первую звуковую картину «Горизонт» и свой замечательный фильм «Великий утешитель» (1933).

«Великий утешитель», лебединая песнь Кулешова-режиссера, драматична своим коренным несоответствием кинематографу того времени, когда она вышла в свет. Картина то ли опоздала, то ли явилась слишком рано. Во всяком случае, она и была и осталась произведением, пожалуй, уникальным для советского кино.

Интересный замысел принадлежал А. Курсу, кинодраматургу и кинокритику, талантливому и оригинальному человеку, который был репрессирован и не вернулся. С Кулешовым он был связан еще с «Журналистки». Над сценарием «Великого утешителя» они работали вместе.

Речь там шла о действительности и ее отражении в искусстве. В чем долг художника? Дать людям истину, как бы ни была она горька, или предпочесть «возвышающий об-

ман», который, по словам поэта, «ста низких истин нам дороже»? Беспощадность трезвого взгляда или розовое утешительство? Жизнь как она есть или та, которую хотелось бы видеть? Короче говоря, необходима ли искусству правда?

Этот коренной вопрос творчества Кулешов и Курс ставили и решали, обратившись к биографии и литературному труду О. Генри, американского писателя, чья жизнь была полна увлекательных поворотов, трудностей и парадоксов. Блестящий юморист, чьи остроумные новеллы пронизаны тайной горечью, писатель, который критиковал действительность, примиряя человека с ней, и украшал ее, подбавляя в розовую краску и желчи, и грусти, и разоблачительного пыла.

Как следует из названия, Кулешов видел в О. Генри только утешителя, великого утешителя маленьких американских обывателей, давно ему знакомых. К позиции своего героя режиссер относился резко отрицательно. Он прослеживал триаду: истинная жизнь — жизнь, преображенная искусством; и снова жизнь, еще более жестокая от сравнения с красивым вымыслом. Сюжет «Великого утешителя», пожалуй, единствен в своем роде. Подлинные факты своеобразной биографии О. Генри и перипетии его увлекательных новелл переплетаются здесь легко и остроумно.

Биль Портер — писатель и Джимми Валентайн — его персонаж обитают здесь в одной и той же тюрьме (как известно, О. Генри в самом деле провел в тюрьме три года). Порой субстанция Джимми как бы раздваивается. Тогда рядом с худым арестантом, облаченным в арестантскую робу и покашливающим сухим зловещим кашлем, появляется его изящное второе «я»: стройный красавчик в черном фраке с бутоньеркой из рассказа «Метаморфоза Джимми Валентайна». В действие вступают невероятные и сладостные сюжетные повороты этого рассказа: Джимми выпускают из тюрьмы, он бросает свое воровское ремесло, становится преуспевающим дельцом и женихом прекрасной и богатой Анабель и, наконец, торжественно спасает с помощью былого мастерства взломщика ее маленькую племянницу, которая по роковой случайности захлопнулась, как в капкане, в огромном сейфе папашиной конторы. А следующая новелла фильма, озаглавленная «Настоящая жизнь», показывает те же события, но в их истинном прозаическом варианте: дочка банкира попала в огромный сейф, и из тюрьмы срочно вызывают непревзойденного мастера взлома Валентайна. Когда же он выполнил все, что от него требуется и ждет помилования, ему дают ответ: «Никогда» — и Джимми возращается обратно в камеру. Там, хуже и хуже кашляя, Валентайн читает новеллу Биля Портера, где описана вся эта история в соответственной лакировочной трактовке. Джимми восхищен: вот какой может быть настоящая жизнь! Но увы! Настоящая жизнь не в сочинениях О. Генри, а здесь, в тюрьме. Валентайн умирает от чахотки, труп везут на кладбище, скрипит тележка, у тюремного окошка под фонарем плачет маленькая старушка — мама Джимми. Так развертывается на экране история одного из героев О. Генри, которую можно было бы назвать «Метаморфозы Джимми Валентайна в литературе и жизни». Сходные превращения претерпевает в фильме и романтический сыщик Бен Прайс, другой персонаж писателя. Он предстает здесь в истинном, обыденном виде — сутенером, соблазнителем скромной продавщицы Дульси. Таким образом, по замыслу, суровая действительность и приукрашенный мир рассказов О. Генри должны были резко контрастировать, оттенять и опровергать друг друга прежде всего на живых примерах человеческих судеб. Замысел чуть прямолинейный, но оригинальный и остроумный.

Он, конечно, был реализован в фильме Кулешова, но все же не настолько ярко, как можно было бы предположить, исходя из самого этого замысла. Прежде всего два пласта, два плана фильма (присутствующие у Кулешова почти всегда) здесь неравноценны просто по художественному качеству. И это не усиливает, а, наоборот, приглушает необходимый и искомый контраст между жизнью реальной и жизнью вымышленной. Дело в том, что для реальной жизни у фильма очень часто недостает богатства средств, а жизнь вымышленная изображена с большим художественным совершенством.

Сначала о реальной действительности. Ее, современную О. Генри Америку, на грани двух веков Кулешов отлично знал, чувствовал себя там, как рыба в воде. Не удивительно, что у режиссера было немало прекрасных решений, деталей, подчас целых эпизодов. Особенно хороши те, в которых участвует Хохлова — Дульси — «читательница». Пушистые волосы, как легкое облако, приколотый к бе-

лой кофточке черный бант, натюрморт: ножницы и черные нитки на обложке тоненькой книжки О. Генри. Девушка из универсального магазина, простенькая и восторженная душа, затерянная в огромном бездушном городе, в непроходимой пошлости. Перед звуковой аппаратурой Хохлова, прирожденная актриса немого кино, часто оказывалась беспомощной и статичной. Но образ в целом все же был точен и колоритен благодаря режиссерскому решению. В бедненькой комнате Дульси по стене ползает, мечется огромная тень соседки, натягивающей чулки на безобразно толстые икры, из-за кадра слышится ее пошлый голос, напевающий «тореадора» — таким отраженным показом (живой соседки, ее лица и фигуры зритель не видит) Кулешов ухитрялся дать выразительный портрет девицы, которая все время торчит где-то рядом с героиней, на пороге видимого, и возвести этот портрет в жутковатый символ распространившейся, тенью распластавшейся над городом пошлости, бездарности. И рядом с этой толстой тенью изящная Дульси с ее белокурым ореолом волос, тонкими ногами в черных чулках, романтическая мечтательница, неразлучная с книжкой своего великого утешителя. Дульси ждет прекрасного рыцаря, который ей обещан в книге. Он придет, подымется по лестнице, и сабля будет колотиться о его ботфорты...

Велика сила внушения! По грязноватой лестнице действительно поднимаются ноги в ботфортах, но приходит только лишь любовник Дульси, сыщик Бен Прайс, с испитым голосом, хамскими манерами и кривым носом. Так дурно обернулась красивая выдумка О. Генри к его преданной читательнице. Финал этой истории рисовал Дульси, уволенную из магазина.

Все это было сделано хорошо, с чувством стиля, с тонким ощущением материала, каким он будто бы являлся перед О. Генри, прежде чем подвергнуться соответствующей обработке под его пером. Но, однако, здесь все же фигурировала догадка, жизнь, увиденная сквозь литературу, и модель, как бы извлеченная из самого художественного произведения. Ну, скажем, кто-то задался бы целью рядом с г-жей Самари Ренуара написать подлинную, свою Самари, но не зная ее, а на основе того же Ренуара и других литературных и живописных источников. Реальность «Великого утешителя», противопоставленная в фильме литературной лжи О. Генри, в значительной своей части была реальностью, составленной из тех же литературных элементов, что и фантазия. Еще и по этой причине между двумя планами фильма не было необходимого задуманного контраста. Если в изображении Дульси, Бена Прайса и вообще всех сцен города и воли стилизация умна и тонка, то как только режиссер лишался опоры самих новелл О. Генри и оставался наедине с жизнью, сразу обнаруживалась недостаточность. Это касается биографии писателя и изображения тюрьмы.

Здесь, где должна была предстать Америка с изнанки, где завязаны узлы философских конфликтов фильма и необходима была суровая реалистическая живопись,— здесь удручала условность. Она происходила прежде всего от выспренней игры К. Хохлова.

Удивительно как Кулешов — ненавистник театра на экране, проклявший самое слово «актер», взял стопроцентно театрального, оказавшегося таким необаятельным артиста К. Хохлова на главную роль. Однако, если присмотреться, подобные вещи не столь уж редки, а скорее, общераспространенны: изрядно помятые, побитые за юношеские свои взгляды и борьбу, люди с возрастом начинают потихоньку склоняться к позиции былых противников. Это называют «зрелостью» и «мудростью». А тем временем жизнь подхватила и унесла вперед как раз то, что раньше казалось юношеским, экстремистским заблуждением. И уже вовсе не сам вчерашний новатор, а другая молодежь радостно продолжает его открытия. Тем временем первооткрыватель в надежной пристани академизма и сам открещивается от своего прошлого. Сколько таких примеров знает искусство!

«Великий утешитель» совсем не такой пример. Но некоторые былые слабости режиссерской манеры Кулешова резко усугубились. Кадры тюрьмы с их статуарностью фигур, условностью жестов, гулко звучащими репликами — все это было театрально. Круг замкнулся. Кулешовский аскетизм, пришедший на экран и утверждавшийся во имя чистой кинематографичности, в противовес дранковско-ханжонковской театральной бытовщине, привел через десятилетие снова к театральности кадра. Заключенные в их полосатых одеждах, весьма картинно расположенные в групповых мизансценах, казались персонажами неудавшейся массовки на сцене. Живое лицо и печальные глаза И. Новосельцева — Джимми Валентайна выделялись резким не-

соответствием в толпе загримированных статистов. Подлинная негритянская песня в исполнении подлинного Вейланда Родда звучала в декорации тюремной камеры странно натуралистическим диссонансом. И еще: в этом фильме, изящно придуманном, полном легкой игры воображения, сверх всего неприятно было совсем чужеродное и отнюдь не эстетического порядка ощущение. Это резкая, пронзающая вас боль в кончиках пальцев руки, непременно возникающая при виде операции, которую проделывает Валентайн с сейфом в части фильма, озаглавленной «Настоящая жизнь» и рисующей историю с сейфом, как была она в действительности, а не в новелле О. Генри. Оказывается, исключительное мастерство взломщика появляется у Валентайна, когда он спиливает ногти, обнажая нервные окончания на пальцах и так добиваясь особой чувствительности. Окровавленные пальцы Джимми, слава богу, не показаны были на экране. Но разматываемых при зрителе бинтов и разговора о такой методе обработки сейфов оказывалось вполне достаточно, чтобы чисто физическое чувство боли возникло и возникало всегда при воспоминании об этой сцене.

Эпизоды в тюрьме, по замыслу, были очень важны еще и вот почему: они раскрывали нравственную позицию героя фильма. Дело в том, что Биль Портер — привилегированный арестант, тюремный аптекарь, понемногу оказывается втянутым в самые низкие и грязные махинации начальника тюрьмы, обманывающего других заключенных. Здесь была сделана, пожалуй, единственная в фильме попытка дать сложный характер. Тюремщик груб и зол с арестантами, но с Билем Портером он либерал, даже чуть вольнодумец, и ему приятно вести беседы с умным и образованным человеком. Начальник тюрьмы отлично понимает, что Биль Портер не опасен строю, интересы которого он по своей должности представляет в наиболее чистом виде. Между ним, тюремщиком и писателем, автором рассказов, лакирующих действительность, протянута невидимая нить. И вот во взаимоотношениях этих двух людей тайная нить превращается в цепь, соединяющую соучастников, сообщников. От идейного интеллигентского пособничества насилию в творчестве до прямого обмана несчастных и обездоленных всего лишь шаг. Моральный компромисс и фальшивая творческая позиция ведут художника к прямому нравственному падению и пособничеству злу: таков путь Биля Портера в фильме.

Фильм кончался мотивом восстания. Это был монтажный бунт в тюрьме с вкрапленными кадрами индивидуального бунта Дульси, которая стреляет в своего эксплуататора Бена Прайса.

Таким противоречивым в «Великом утешителе» был комплекс «действительность», где смешались и серьезная мысль, и тонкая стилизация под огенриевскую Америку в истории Дульси, и вполне театрально-павильонная пантомима тюрьмы, и выспренняя игра Хохлова, и необоснованность звука, и скудость красок жизни, словно в зимней тундре. Все это производило в сумме впечатление бедности и какой-то усеченности. Из-за этого слабее прозвучало то, что представляло собой режиссерскую удачу Кулешова: комплекс «вымысел» и в первую очередь вставная новелла «Метаморфозы Джимми Валентайна».

Здесь обретала законные права искусственность, которая резала глаз в других частях. Здесь обострялась и становилась исключительно уместной стилизация, то есть воспроизведение жизни не прямое и непосредственное, а опосредствованное какой-либо более ранней художественной манерой (в данном случае эстетикой новелл О. Генри — очень четкой, завершенной, отошедшей в прошлое и вполне отчуждившейся от нас).

Новелла «Метаморфозы» открывалась надписью-виньеткой, изукрашенной белыми голубочками, завитками-росчерками и громкой музыкой, где простодушие сочеталось с примитивом рыночной шарманки. За кадром звучал текст Биля Портера — Хохлова, и деревянная его интонация била здесь в точку, как и балетная условность поз и шикарный костюм Валентайна — молодого красавца, элегантной походкой проследовавшего из тюрьмы — куда?.. Понятно, в бар.

Здесь, в кулешовской стилизации,— пародии на новеллы О. Генри (грань между пародией и стилизацией установить в данном случае было бы столь же трудно, как грань между пародией и подражанием американской комической в «Мистере Весте») — нашли в последний раз воплощение все любимые мотивы режиссера.

В весьма допотопном дилижансе Джимми прибывал в провинциальный американский городок с весьма условным, геометрическим пейзажем, с той самой милой сердцу Кулешо-

ва поэзией надписей латинскими буквами, всеми этими «Bank» на белых дощечках и дощатыми тротуарами доморощенной одноэтажной Америки, где гордо идет ее герой, прославленный писателем, бывший взломщик по кличке «Франт», а ныне добропорядочный буржуа и жених богатой наследницы господин Джеймс Валентайн.

Сюжет сватовства Джимми к очаровательной Анабель и тем более история с сейфом дали Кулешову отличную возможность развернуть сюиту американской обывательской пошлости и в то же время какой-то милой наивности всех этих кринолинов, рюш, чепцов, кружев, черных сюртуков, солидных и толстых банкиров, маленьких мисс-резвушек, становящихся жертвами плохо подогнанного тайного устройства конторского сейфа. Жених Джимми во фраке с белой гвоздикой, лакированном цилиндре с разодетой красоткой Анабель под ручку снимались на фоне развесистой пальмы и ослепительной луны. И все это сопровождалось громкой музыкой и было пересыпано титрами-надписями в сердечках и розочках, пухлых ручках с букетиками. Здесь было нечто большее, чем пародия: было проникновение в суть явлений.

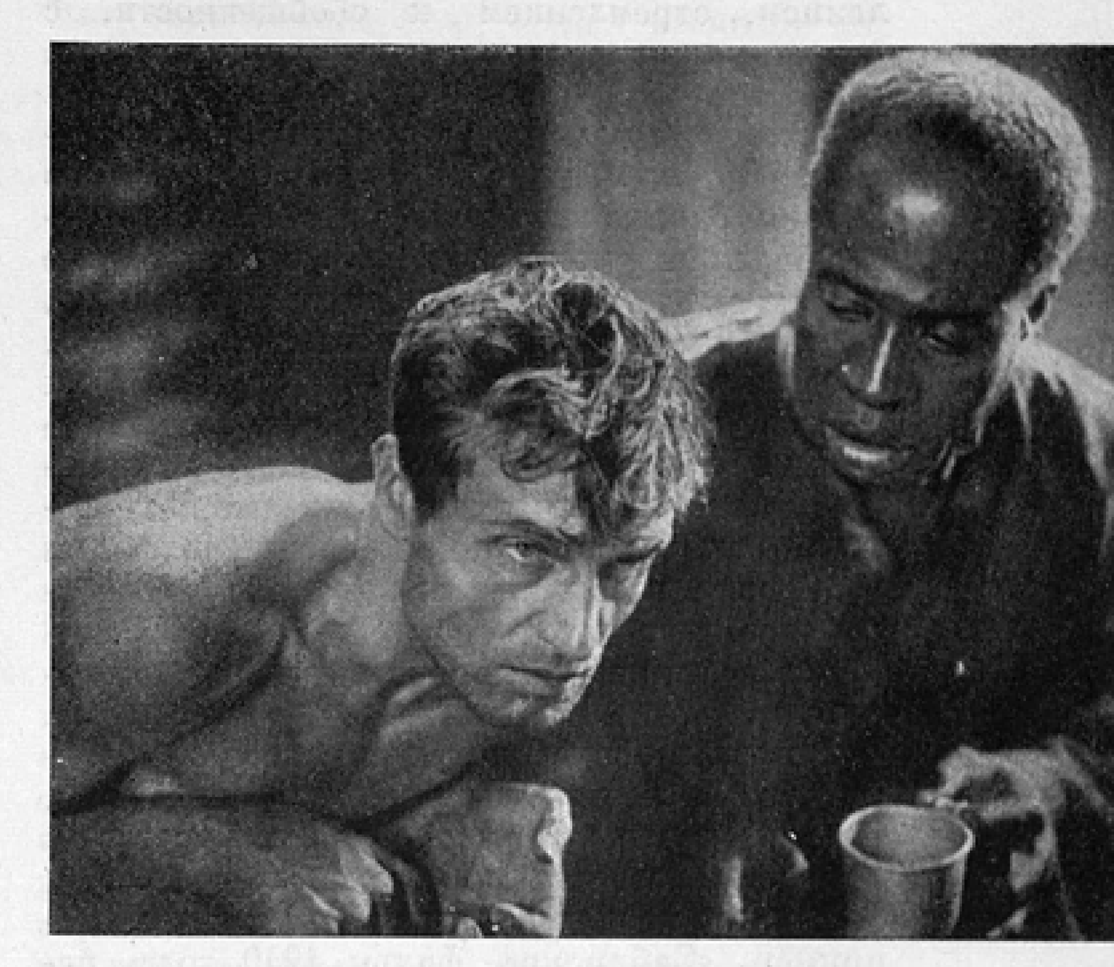
Достаточно заурядная в оригинале новелла «Метаморфозы Джимми Валентайна» обрела резкость гротеска и засверкала на экране, словно маленький бриллиант.

Если бы части, изображающие в фильме подлинную действительность, были сделаны в той же степени художественно достоверно, в какой сознательно недостоверно даны были части, показывающие действительность вымышленную,— наверное, «Великий утешитель» стал бы шедевром.

Когда «Великий утешитель» был закончен, его показали, в частности, на «Ленфильме», где проходили тогда горячие диспуты, яркие обсуждения новых картин. Сохранилась стенограмма вечера, посвященного фильму Кулешова,—характерный кинематографический документ того времени. Картину абсолютно не поняли, хотя смотрели ее люди с немалым умом и вкусом, настоящие профессионалы. «Балет», «выхолощенная танцевальная техника» — слова, которые фигурировали почти во всех выступлениях. Фильму вменялись в вину холод, эстетство, условность и равнодушие. «Несовременно» — таков был общий приговор.

Еще бы! Идет 1934 год. Позади успех «Встречного», написан и даже опубликован





Кадры из фильма «Великий утешитель»

сценарий «Большевик» — будущая «Юность Максима», в полном разгаре съемки «Чапаева».

Это был уже совершенно новый этап истории кино — «тридцатые годы»: обозначение столь же емкое, столь же определенное, сколь «двадцатые годы» советского кино.

Именно тогда, в начале этого периода, кинематографическим достоинством стали почитаться непосредственность и жанровая непринужденность, скажем, дуэты вихрастого парня и курносенькой девушки из «Златых

гор» С. Юткевича, «чеховское» течение жизни на экране с вольной сменой событий, значительного и случайного, серьезного и смешного, как в «Окраине» Б. Барнета. Кинематограф шел к человеческой психологии, к характеру, к индивидуальности. На экране весело смеялись ударники «Встречного», летела в жизнь знаменитая «Не спи, вставай, кудрявая», и пушистый кот в руках старого мастера Бабченко казался невероятно трогательным своей натуральностью и милой простотой.

Именно в это время обозначился для кинематографистов враг номер один, опасный, серьезный противник,— старый монтажный, «поэтический» кинематограф двадцатых годов с его метафорическим мышлением, стремлением к обобщенности, с его «разорванным сознанием», как тогда говорили.

Последние могикане того кинематографа— мраморно-скульптурный «Иван» Довженко или «26 бакинских комиссаров» Шенгелая — вызывали взрывы споров и пристрастные оценки с двух сторон — обвинения и защиты, но в общем не были приняты. Между тем, появись они на семь-восемь лет раньше, их судьба, вероятно, сложилась бы совсем поиному. Что же говорить о «Великом утешителе»! Если даже его художественные достоинства, как таковые, и признавались, фильм все равно воспринимался как нечто несозвучное действительности, стоящее особняком и в стороне, и это историческая несправедливость.

Фильм, в общем насквозь условный, литературный, полный эстетической игры ума, тем не менее искренне звал искусство к правде действительной жизни...

Дальше последовали картины слабые. Например, «Сибиряки», фильм 1940 года, печальная последняя ставка на успех.

Речь в нем шла о школьниках из сибирского села, которые нашли трубку Сталина (ее курил он в туруханской ссылке) и доставили трубку в Москву. Совсем грустное зрелище являла собой эта, скажем, картина с участием М. Геловани, чье амплуа входило в большую силу.

На студии «Союздетфильм» Кулешов сделал во время войны «Клятву Тимура». На этом биография Льва Кулешова-режиссера заканчивается. Далее следует биография Л. В. Кулешова — профессора ВГИКа и автора многих трудов и пособий по кино, но это уже другая тема, как говорится, не входящая в задачи данной статьи.

Каковы же итоги этого режиссерского пути? Мы постарались проследить его возможно подробнее и до конца, в разных извилинах и поворотах. Но творчество Кулешова осталось достоянием раннего советского кинематографа, той переходной стадии, когда оно только превращалось из профессии, из ремесла (пусть и самого высокого, самого художественного) в искусство.

Кулешов начинал решительными реформами русского экрана. Он великолепно ставил диагноз его болезней. Он сделал все, что мог и считал нужным, чтобы отечественное кино стало художеством. Реформы Кулешова касались выразительных средств и кинематографического мастерства. Содержания, того, что говорит кинематограф с экрана, что несет он людям, эти реформы не затрагивали. Здесь их ограниченность.

Дело не только в самом Кулешове, но и в стадии развития искусства, им олицетворенной.

Это стадия, когда кино уже вырвалось из рук рынка и коммерции и понемножку приобщается к парнасскому сонму. Недаром оно любит именовать себя «седьмым искусством», «девятой музой» — ему льстит такая классицистская терминология. С другой стороны, оно громко провозглашает свою независимость, особость и недоступность своих тайн всем прочим простым смертным и презренно-старым видам эстетической деятельности. Именно тогда, в ту первоначальную пору, когда кино лишь завоевывало себе место на Парнасе, от непризнанности, от понятной ущемленности парвеню с кинофабрик и началась фанаберия «специфики» кино, будто бы чего-то совершенно невиданного, за семью замками спрятанного.

Между тем действительно шло необходимое и плодотворное самопознание. Без него юное киноискусство не сумело бы двинуться дальше. На этом этапе особенную важность приобретают вопросы мастерства, и еще точнее— технологии. Сосредоточенность на них влечет за собой ряд закономерных следствий и прежде всего некоторую облегченность содержания. Первостепенным становится вопрос к а к. При этом ч т о, без которого произведение искусства существовать вообще-то не может, отступает на второй план.

Скоро, скоро молодое советское кино станет великим искусством, первым свидетельством

чего будет явление в мир подлинных художников-творцов, поэтов, авторов кинематографа.

В Кулешове этот тип находит как бы свой первый, самый ранний, еще не вполне отчетливый контур. Многосторонность кинематографических интересов, резкая отчетливость почерка, стремление создать собственную эстетическую систему, охватывающую все стороны экранного мастерства, — вот уже обозначившиеся непременные его черты. Но еще нет у Кулешова того исповеднического дара, того могучего субъективизма, той лирической одухотворенности, которые отличат великих кинематографических поэтов и авторов — Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина и которые получат столь оригинальное, поистине единственное выражение в революционном киноискусстве 20-х годов.

Кинематограф Кулешова еще не несет в себе и не открывает людям заветных, выношенных мыслей о жизни и времени. Поэтому он есть высокое кинематографическое мастерство плюс тонкий новый профессионализм (отличный, конечно, от прежнего, «ханжонковско-ермольевского») плюс чуть-чуть игра.

Мы уже несколько раз замечали, что у Кулешова была своя стойкая постоянная тема в искусстве: Америка, американцы, американский образ жизни. И здесь режиссер нашел много интересного, здесь добился он лучших своих достижений в «Мистере Весте», «По закону», «Великом утешителе».

В сборнике «Как я стал режиссером», в автобиографической статье Кулешова, приведена интересная анкета, где автор отвечает на вопрос, что он особенно любит в жизни: «Больше всего люблю... русскую природу и охоту... зверушек...»

Этого простого, родного и, по словам Кулешова, самого любимого не оказалось в его картинах. Оно оставалось заветным в жизни, а Америка — в кино, и русская природа вышла на экран у Кулешова лишь мгновенным обозначением места действия в «Проекте инженера Прайта» и «Луче смерти» и пейзажами берегов Москвы-реки — увы! — выданными за зимний Юкон в картине «По закону». И Кулешов, тамбовский по рождению, проживший всю жизнь в Москве, на тихой улочке близ Арбата, женатый на Александре Хохловой, урожденной Боткиной, словом, коренной русак, остался в кино обличителем далекой и чужой Америки.

Потому что, если говорить всерьез, она, конечно, не была для него темой кровной. Она была кинематографом, а кинематограф — немножко игрой, профессией. Потому что необычайно важным казалось все связанное с монтажом и его принципами, натурщиком или актером, но гораздо менее существенным, что же именно сказать зрителю с помощью этого совершенно нового монтажа или вновь найденного и благословенного им кинонатурщика. Естественно, что время отразилось в фильмах Кулешова — иначе в искусстве вообще не может быть. Но оно отразилось лишь некоторыми своими сторонами — озорством веселой революционной юности, жизнерадостным темпераментом — и слишком коротким хронологическим отрезком. Это была «допотемкинская» стадия развития нашего кино. Спасибо за то, что Кулешов сделал ее талантливой, живой, ценной не только для истории, но для последовавшего за ней прекрасного кинематографического расцвета.

Кулешов разбил провинциальную рутину старой «киношки». Из полукустарных ателье то ли фотографов, то ли шарлатанов, от пышно-колонных декораций и салонных страстей фильмов рыночной проекции русского декаданса Кулешов вывел родной кинематограф к современным искусствам, приобщил его к новой поэзии, к Александру Родченко и художественному эксперименту ранних 20-х годов. Он плоть от плоти этой поры брожения, поисков, бурления еще пока внутри искусства. Он произвел в русском кинематографе реформу эстетическую, реформу мастерства, реформу художественного уровня и, дойдя до положенного ему предела, передал эстафету другим. В этом благородная историческая роль Кулешова, выполненная им отлично, несмотря на трагические противоречия и парадоксы его биографии...

●

Как раз дописывая статью о Л. В. Кулешове, я прочла исследование В. Тасалова «Капитализм и культура»*. Рассуждая о стандартизации эстетического сознания в современном буржуазном мире, о пассивном потреблении произведений искусства, о замене трехмерных пространственных форм отвлеченными иллюзорными плоскими формами в

---

* См. Сб. «О современной буржуазной эстетике», М., «Искусство», 1963.

современной цивилизации, эстетик касается и кино. Он говорит следующее:

«Дальнейшее развитие принципа «художественной плоскости» осуществляется в искусстве кино. Киноэкран олицетворяет и предельную «достоверность» присвоения массовым зрителем «всего мира» и предельную условность художественного образа: мир, запечатленный на кинопленке,— это реальная действительность во всем ее богатстве и конкретности. И вместе с тем кино — это плоскость экрана, освещенного проекционным лучом. И когда гаснет лампа проектора, в жестяные коробки складывают рулоны целлулоидной пленки — художественное произведение, которое в нерепродуцируемом виде вообще уже не существует как образное явление. Пассивность и иллюзорность присвоения художественной реальности доходит здесь до того, что она вообще уже наглухо отгораживается от окружающего мира стенами темного зала, и в темноте неподвижными статуями, два часа не поворачивая головы, взирают на световой образ зачарованные люди. Массовость, тиражируемость в плоских копиях сама «плоскостность» образа и иллюзорность присвоения художественного идеала — все эти качества неразрывно слиты на специфической основе кино, на своеобразии его роли в эстетическом сознании».

Я прочла эти строки и горько задумалась. «Безмолвные серые тени», «таинство белого полотна», «зачарованные зрители», «луч-чародей» — именно так, с восторгом и испугом, писали о новоявленных «электротеатрах» примерно во времена Нижегородской выставки 1896 года, когда россияне впервые увидели «синематограф Люмьера».

С тех пор прошло чуть ли не семьдесят лет. Кинематограф создал бессмертные шедевры, породил своих могучих художников. Мы, историки кино, кропотливо роемся в архивах, изучаем бесценные первые киноленты, стараемся восстановить первооткрытия смелых и отважных пионеров нового искусства. Оказывается, все зря. Ибо посредством кинематографа как раз и было закреплено окончательное превращение человека из творческой богатой личности в пассивного потребителя искусства, к тому же еще воспринимающего «не оригиналы художественных произведений, а их суррогаты — репродукции и тиражированные копии», в которых пространственный «художественный образ преобразовался» в плоскую форму (печатная страница, изобразительная репродукция экран, пленка).

Правда, это рассуждение В. Тасалова относится к стандартизированному и растленному антигуманистическому капиталистическому кино. Для нашего советского социалистического киноискусства автор делает оговорку, оставляя за ним функцию «художественной пропаганды революционного идеала». В других возможностях — скажем, в способности дарить людям полноценное эстетическое наслаждение — автор, по-видимому, отказывает и ему, нашему родному социалистическому экрану. Еще бы: ведь и это, как ни крути, суррогат, плоскость.

В статье В. Тасалова есть своя определенная логика, научная аргументация и теоретический фундамент. Слышится в ней и ностальгическая тоска по той вольной менаде, по той вакханке, что самозабвенно плясала, звеня тимпаном, в античных рощах. С позиций вакханки Тасалов стопроцентно прав в своей грусти и недовольстве. Мы действительно не играем на лютнях и кифарах. Не украшаем очаги свои объемной пластикой. Даже не рассказываем друг другу сказки и новеллы, как Шахразада или герои боккаччиевского «Декамерона». Мы ходим в кино.

На базе техники нового времени родился новый вид искусства, где первая копия, то есть художественный оригинал, и тиражированные ее отпечатки адекватны. Но первая копия есть не «репродуцированный образ», как полагает В. Тасалов, а само творение, создание рук человеческих, художественное явление, где живая реальность или действие перед кинокамерой и их изображение на пленке, соединившись, представляют собой новую, бесконечную эстетическую ценность, которая, возможно, и дана нам, прозаическим людям XX столетия, в награду за давно утраченные элевсинские мистерии и дионисийские игры.

Дорогой товарищ Тасалов, не грустите о менаде. Она все равно не вернется. Обратите свой просвещенный взор на «золотые от зрелости ценности современности», как сказал поэт.

ЛЕНТЫ, КОТОРЫМ ЖИТЬ

(ПАМЯТИ КИНООПЕРАТОРА А. А. БЕЛИНСКОГО)

Двадцать семь из сорока семи прожитых лет провел Алексей Александрович Белинский в неразлучной дружбе с киноаппаратом.

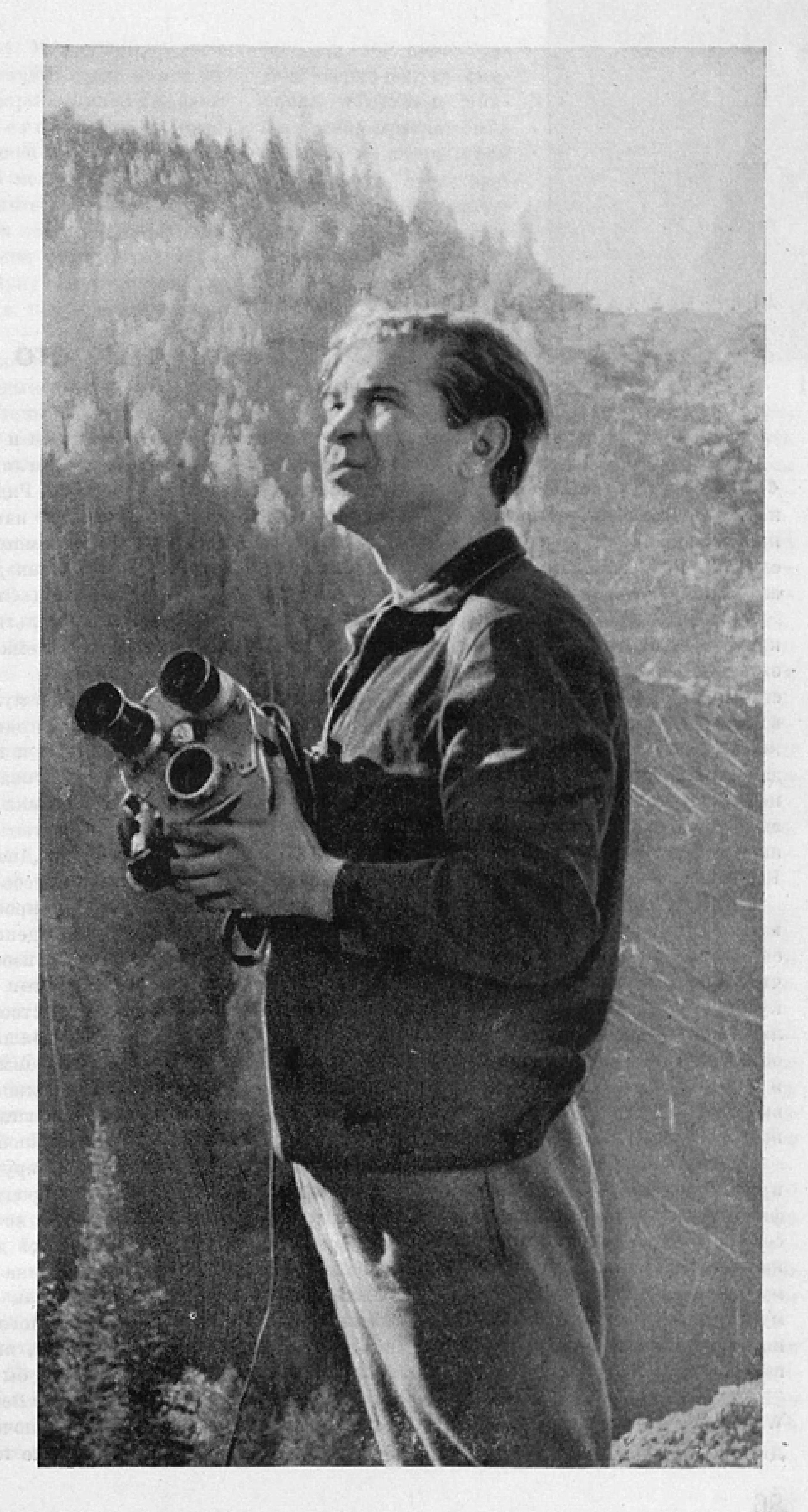
О Белинском много писали в газетах; «Ежегодник кино» почти в каждом выпуске говорил об иркутском кинодокументалисте; когда на титрах появлялось его имя — зритель заранее настраивался на что-то интересное, новое.

Он родился в Сибири, любил Сибирь и хорошо ее знал. Если бы было возможным отметить на карте маршруты его кинопоездок, вероятно, карта Сибири оказалась бы почти полностью заштрихованной.

Братск и Бодайбо, Эвенкия и Хакасия, Таймыр и Минусинск, Мамакан и Забайкалье, Бурятия и Тува, стройки, колхозы... Экономика, нравы и быт народов Сибири, судьбы людей — все интересовало Белинского-киножурналиста.

Конец работы над очередным фильмом становился для него мучительным началом новых поисков, вчерашние заботы немедленно перерастали в завтрашние. Его видели на дальнем таежном аэродроме, встречали на пенистом байкальском берегу, провожали в труднейший переход по Саянским перевалам.

Завидной, нескрываемой любовью любил он природу Сибири. Его ленты «Байкал», «За баргузинским соболем», «Дозорные лесов», «Где золото роют в горах», «Думы о земле» — к сожалению, к горькому сожалению, далеко не законченная серия кинопоэм о родном крае.





Анатолий КАРАНОВИЧ

Робер Бенайун и его книга

«...Мультипликация настолько хороша собой, что ее нельзя держать в тайне, как все предыдущие годы, несмотря на старания критиков, считающих своим профессиональным долгом игнорировать ее». Этими словами Робера Бенайуна можно начать рассказ о его книге «Мультипликация после Уолта Диснея»*.

Действительно, нельзя не согласиться с автором: критика не балует мультипликацию своим вниманием. Достаточно просмотреть библиографические справочники, как советские, так и зарубежные, чтобы в этом убедиться. Вот почему нас так радует появление всякой новой работы о нашем искусстве, если даже авторская позиция кажется нам спорной или неверной. Поэтому с таким интересом мы раскрыли вышедшую сравнительно недавно в Париже небольшую, очень хорошо иллюстрированную книгу Робера Бенайуна.

Бенайун, человек влюбленный в искусство рисованного и кукольного фильма, не может и не хочет скрывать свое пристрастие. Он издевается над тем, что ему кажется пошлым, недостойным высокого искусства мультипликации, и становится трубадуром любимых режиссеров и художников. Он страстно обличает и так же страстно утверждает. Но и в том и другом случае он верит, что мультипликация вышла на передний край киноискусства и ее победное шествие только начинается.

Будущие историки кино, должно быть, объяснят причину бурного роста рисованного и кукольного фильма после второй мировой войны. Пожалуй, нет сейчас ни одной страны с более или менее развитой кинематографией, в которой не производились бы мультипликационные фильмы. Если раньше уделом мультипликации были фильмы для детей или, в виде исключения, комедийные и сатирические сюжеты для взрослых, то теперь мастера мультипликации значительно расширили и тематику и палитру своего искусства. Стоит взглянуть на фильмографию, чтобы в этом убедиться. Рядом с детскими сказками мы видим политические памфлеты. Баллады и легенды соседствуют с рекламными роликами, комедия Шекспира, адаптированная для кукол, стоит по соседству с поэзией Хикмета. Стало со всей очевидностью ясно, что понятие «мультипликационное кино» гораздо более широкое и емкое, чем это принято было считать раньше.

Прекрасно зная мультипликацию с момента ее зарождения и по сегодняшний день, автор книги понимает масштабы и границы ее возможностей. Его увлекает перспектива, которую открывает это искусство для художника.

Бенайун страстно ненавидит конвейерно-фабричную продукцию Диснея, выпускающую поточным методом мики маусов и дональдов. Этому индустриальному методу производства Бенайун противопоставляет утверждение: «Мультипликацию скорее можно отнести к изобразительному искусству, чем к кинематографии».

Для него искусство—это возможность самовыявления личности художника без машинерии, столь свойственной кинопромышленности. Нужно сказать, что Бенайун не одинок в этом. В последнее время все больше и больше мастеров мультипликации стремятся уйти от рожденной Диснеем технологии, которая по своему характеру более приспособлена для выпуска серийной продукции, чем для создания фильмов, вся прелесть которых именно в том и состоит, что они отличаются друг от друга индивидуальным почерком художника.

Нам так же, как и Бенайуну, чужды создания ремесленно-поточного метода. Мы хотим, чтобы каждый фильм — как, впрочем, и любое произведение искусства — был бы отмечен неповторимым почерком его создателя. Весь вопрос в том, что подразумевать под словом «почерк»? Мы убеждены в том, что он определяется не только тем, как художник де-

* Robert Benayoun. Le déssin animé après Walt Disney, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1961.
Робер Бенайун. Мультипликация после Уолта Диснея, изд. Жан-Жак Повер, Париж, 1961.

лает, но и тем, ч т о он делает. Между тем, рассказывая о развитии мультипликации, автор книги видит ее только как эволюцию форм и стилей вне зависимости от того, в о имя ч е г о эти формы создавались. Интерес автора обращен только к технологии, стилистике, внутренней механике построения фильма. Его совершенно не интересует, о чем и во имя чего делается та или иная лента. В его концепции кинематографа совершенно отсутствует такое слагаемое, как зритель. Бенайуну важно и интересно только то, к а к делается, и почти безразлично, ч т о делается.

Вот почему, хотя многие высказывания Бенайуна кажутся нам и меткими и верными, а характеристики режиссеров порой убедительными, в целом книга вызывает горячее желание спорить с ее автором по главным и принципиальным вопросам.

●

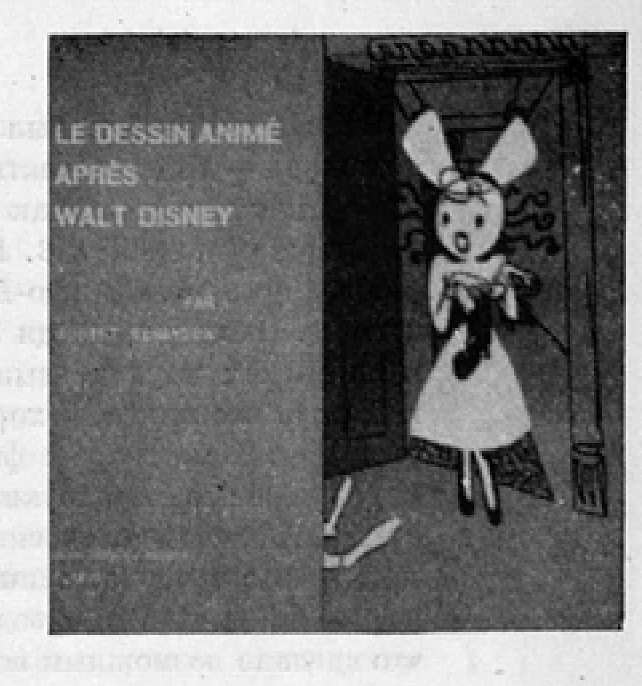
А теперь давайте перелистаем страницы книги. Начинается она «похвальным словом» мультипликации, которая, по словам автора, «дает своим творцам неоценимое преимущество: прямую связь между замыслом и его реализацией». И далее: «Мультипликацию сегодня можно скорей назвать произведением искусства и поэзии, чем иные так называемые художественные фильмы. Новое пластическое искусство, невиданная раньше техника активнее изменяют среду мультипликаторов, чем их собратьев—режиссеров натурного кино. В мультипликации мы видим больше кинематографических находок, чем у Казана, Преминджера или Джона Старджеса. Художественный кинематограф часто находится в руках безграмотных людей, но мультипликация завоевана людьми с головой».

Вслед за этим весьма спорным коротким вступлением, в котором автор сразу представляет себя читателю апологетом мультипликации, идет глава, носящая несколько ироническое название: «Гражданин Уолт, или последний большой босс».

История Диснея — это история магната, ежедневно выбрасывающего на мировой рынок множество уток в морских костюмах, белок в рабочих халатах, свинок-пианисток, кур-сопрано и морализующих мышек. Имя Диснея стало фабричной маркой, украшающей игрушки, журналы, часы-браслеты, шляпы, мыло, карандаши, бритвенные лезвия и мультфильмы.

«Говорили об Уолте,— пишет Бенайун,— что он не был «ни деловым человеком, ни артистом,» но коварным, экономичным, изобретательным, гением в традициях Эдисона и Генри Форда».

«Такая точка зрения мне кажется несколько упрощенной,— продолжает Бенайун.— Дисней был когда-то артистом. В героическое время своих первых фильмов он смог создать черно-белую симфонию «Торговец Микки». Она, правда, была сделана в стандартном стиле эпохи, представителем которой был гениальный Пат Селливан. Потом он снял «Пароход Вилли», «Цветы и деревья», «Белоснежку»...



От его лихорадочной активности, от его лучезарного оптимизма мы храним воспоминание о беззаботной эпохе... Дисней первый заставил широкую публику полюбить мультипликацию, отождествил появление своих рисованных персонажей на экране с радостью жизни. И за это он достоин самой большой славы».

Персонажи Диснея представляли собой некий универсальный гибрид человека и животного. Они были одеты, как герои комиксов, в перчатки, шляпы и гетры. Их характеристики были неизменны, прямолинейны: злая утка, нежный голубь, свирепый лев, работящий бобр. Затем в его фильмах появились люди, удивительно похожие на популярных кинематографических героев. Рисованная Золушка мило и трогательно улыбалась, как Мери Пикфорд, а влюбленный в нее принц всеми своими повадками походил на Дугласа Фербенкса.

Чтобы добиться наибольшего сходства рисованных персонажей с живыми людьми, Дисней был вынужден начать снимать свои фильмы с живыми актерами, затем переводить их движения на целлулоид, изменив немного их черты,— метод, которым он пользовался в «Золушке», «Алисе» и «Питере Пэне». Этот-то метод и завел мультипликацию в тупик.

Нужно сказать, что беда Диснея стала в значительной мере и бедой советской мультипликации, если не всей, то очень многих мастеров. Как часто мы видели картины, в которых рисованные персонажи до удивления были похожи на ожившие фотографии известных актеров. На экране появлялись рисованные Чирковы и Марецкие, к тому же озвученные их же голосами. И становилось обидно и за актеров и за мультипликацию. Потребовалось много времени, чтобы советская мультипликация преодолела эту «диснеевщину», сковывавшую творческие силы наших мастеров.

Забегая несколько вперед, скажем, что, критикуя советскую мультипликацию за «диснеевщину», Бенайун живет в большой степени давними да к тому же неточными представлениями об искусстве советских мультипликаторов.

Если бы Бенайун был более точно осведомлен, а главное — более объективен, он не мог бы пройти мимо таких фильмов, как «Заколдованный мальчик» А. Снежко-Блоцкой и В. Полковникова, «Мальчиш-Кибальчиш» А. Снежко-Блоцкой, «Упрямый котенок» М. Пащенко, «Федя Зайцев» сестер Брумберг, и некоторых других, вышедших до того, как была написана его книга, и хорошо принятых зарубежным зрителем. В этих фильмах, вероятно, можно найти какие-то недостатки, в чем-то можно поспорить с их авторами; единственно в чем их нельзя упрекнуть — это в подражании Диснею. Именно на этих картинах началось преодоление влияния Диснея, что сделало возможным появление таких превосходных фильмов последних лет, как «История одного преступления» Ф. Хитрука, «Большие неприятности» сестер Брумберг, «Кто сказал «мяу»?» В. Дегтярева, «Мир дому твоему» И. Николаева и В. Никитина и другие.

Отдавая должное мастерству Диснея, автор видит дальнейший путь мультипликации как преодоление «традиций, кодекса и даже библии», этого апологета мещанского вкуса, столь любимого обывателем. «Только европейскому влиянию,— пишет Бенайун,— мы обязаны знаменитой пластической революцией, торжеством ломаной линии над округлостью Диснея, угловатого над сферическим, плоского над объемным, революцией, которая от студий Праги до студий Объединенной американской продукции обновила всю сущность мультипликации. Миф диснеевской диктатуры рухнул, и сотни художников, полные надежд, уединились со своими 16-миллиметровыми камерами.

Появились цветные силуэты, гравированная пленка, вырезки из бумаги, экран из булавок, рисунки пастелью, стереоскопия, движение маятника, электроника.

Мультипликация открыла новую форму, и двое мастеров воплощали эту тенденцию, как антиподы, очень высоко задрав свои знаменитые усы. Это Иржи Трнка и Стефан Босустов».

Что же нравится автору в этих двух, столь различных мастерах мультипликации, из которых один (Иржи Трнка) последовательно и настойчиво утверждает свое единоличное авторство, выступая как режиссер и художник в рисованных и кукольных фильмах, в то время как другой прячется за своими помощниками, дает им неограниченную свободу, при этом зачастую приписывая им свои многочисленные удачи?

Трнка, с точки зрения автора, воплощает в себе здоровую мужественность, умение говорить со своим маленьким зрителем без снисходительности и слащавости. Его мастерство взросло на благодатной почве Чехословакии, этой европейской колыбели искусства марионеток, опираясь на фольклорные традиции Словакии и Южной Богемии.

«Трнка никогда не шел из-за технической легкости на вульгаризацию формы,— пишет автор,— он не искал, как Дисней, наиболее удобного и доступного решения... У него была, так сказать, фаустовская требовательность там, где Дисней довольствовался видимостью успеха.

Первым фильмом Трнки, который изумленная мировая пресса открыла на Каннском фестивале в 1946 году, был «Подарок», явившийся полным контрастом заатлантической продукции. Поражало сочетание изящного анекдота, красок, прозрачных и свежих, и ритма, лишенного скучной тягучести и преувеличенного реализма, который отличал Диснея. Поражало полное отсутствие пошлости: оказалось, что мультипликация могла вас полностью удовлетворить без всяких оговорок. Удар грома был неожиданным. В этом году впервые многие зрители смотрели критическим глазом очередного Дональда Дика*».

Стефан Босустов, так же как Трнка, не только не подвергался влиянию Диснея, но всем своим существом противился его стандартам. Узнав тяготы подневольного труда на студии Диснея, где он до потери сознания рисовал промежуточные фазы традиционно-округлого движения, Босустов мечтал о том счастливом дне, «когда он сможет нарисовать квадратный, прямоугольный и треугольный персонаж». В специальных лабораториях Диснея химики создавали 1200 формул пигментов, из которых составлялись цветные смеси. Какой был бы отдых для глаза, думал Босустов, если дать на экране две, максимум три чистые краски!

Что привлекает нас в интересном, хотя и противоречивом творчестве Стефана Босустова? Прежде всего то, что Босустов первым из американских мультипликаторов положил в основу своего творчества не прилизанную парфюмерно-кондитерскую рекламу Бродвея и не картинки из комиксов, а традиции национальной карикатуры и гротеска. В своей работе он стал широко применять самую разнохарактерную технику: акварель, вырезки из бумаги, угольный и цветной карандаш и т. п. Вот это многообразие приемов, столь отличное от унифицированной техники Диснея, и кажется автору книги самым большим достоинством этого безусловно интересного мастера. Между тем дело, очевидно, не только и не столько в чисто техническом новаторстве. Босустов вывел американскую мультипликацию из царства, в котором фабрикуются золотые сны. Его сюжеты полны внутренней динамики, персонажи наделены характерами, раскрывающимися в действии и во взаимоотношениях друг с другом. Его герои прихо-

* Персонаж фильмов Диснея.

дят на экран прямо с улицы. Они близки и знакомы зрителям, и в этом залог успеха картин Стефана Босустова.

Однако не эти особенности приковывают внимание Бенайуна. Больше всего его радуют в творчестве Босустова опять-таки чисто формальные моменты. Он подробно останавливается на том, что художник использует чистые краски в манере Мандриана и «модильянизирует» женский силуэт. Его радует, что персонажи Босустова действуют без декораций, меблировки и аксессуаров и т. д. и т. п. Было бы смешно отвергать все эти формальные поиски, однако глубоко неверно думать, что только в них причина успеха этого интересного и яркого художника, оказавшего большое влияние не только на американскую, но и на европейскую мультипликацию.

В главе, рассказывающей о Нормане Мак Ларене, Бенайун не боится превосходных степеней. Он изумлен, поражен, влюблен в его искусство. Мак Ларен кажется ему мастером, стоящим на вершине мировой мультипликации.

Чем же так пленил Бенайуна этот обитатель мультипликационного Олимпа? Почему ему безраздельно отдана пальма первенства?

Вопрос немаловажный, тем более что в нем заключено авторское кредо, его понимание не только мультипликации, но и вообще искусства.

Вот что он пишет о своем идеале:

«Он (Мак Ларен.— *А. К.*) приводит искусство к тому, чем оно должно быть,— созерцанием, искоркой, интимным шепотом». И далее: «В божественном одиночестве, с карандашом в руке, насвистывая жигу, Норман Мак Ларен воссоздает свою родную Канаду. Норман — это лунный теленок кинематографии: царствующий любитель, счастливый одиночка. Он устраняет все традиционные этапы создания фильма: мультипликат, фазовку, запись музыки и диалога, чтобы прийти к созданию фильма без камеры и музыки, без инструментов».

Здесь следует пояснить, что́ автор имеет в виду под этими словами. Обычно в мультипликации художник сначала рисует на бумаге отдельные фазы движения, потом фазовщик рисует промежуточные фазы, тем самым создавая непрерывность движения. Затем рисунки с бумаги переносятся на прозрачный целлулоид, под который подкладывается нужный для данной сцены фон, и только тогда все это снимается камерой.

Мак Ларен свои фильмы не снимает, он рисует их кадр за кадром прямо на негативной пленке. Точно так же на пленке он рисует звуковую дорожку, добиваясь при этом неожиданных тембров и острого, оригинального звучания.

Если при обычной технологии в создании фильма участвует большой коллектив художников — оператор, композитор, музыканты, то Мак Ларен действительно создает свои фильмы в полном одиночестве. Можно себе представить, какой это длительный и кропотливый труд!

Нужно сказать, что это стремление художников сделать все от начала и до конца своими руками, чрезвычайно характерно. Оно свидетельствует о желании мультипликаторов разрушить сложившуюся под влиянием Диснея технологию, мешающую наиболее полному их самовыражению.

На фестивале в Оберхаузене в этом году главный приз получил фильм «Черное и красное» нашего польского друга режиссера Витольда Герша, сделанный целиком руками этого превосходного художника. В других случаях режиссеры и художники стараются делать фильм от начала до конца если не собственными руками, то своим маленьким съемочным коллективом, минуя тем самым конвейерные процессы размножения рисунков в цехах киностудий, при которых, казалось бы, незаметно, но очевидно стираются индивидуальные черты мастера.

Нужно сказать, что и у нас в Советском Союзе существует подобная тенденция, которая, как мне кажется, безусловно способствует поднятию качества наших фильмов. Именно таким маленьким коллективом художников-единомышленников сделан превосходный фильм Ф. Хитрука «История одного преступления».

Однако вернемся к Норману Мак Ларену. Что же пленяет в нем Бенайуна?

Прежде всего крайний субъективизм этого художника. Автор приводит высказывания Мак Ларена о своей работе. Вот они: «В тот момент, когда я рисую фильм, большая часть одушевления не обдумывается заранее, но возникает просто сама по себе. Все атрибуты возникают непроизвольно в нужный момент, который я остерегаюсь контролировать».

Вот это нежелание контролировать свое творчество, столь характерное для художников, исповедующих фрейдизм, особенно радует Бенайуна. Вслед за вышеприведенной цитатой из Мак Ларена он восклицает: «Благодаря ему (Мак Ларену.— *А. К.*) кино стало сюрреалистским».

Если в своих ранних работах режиссер, опираясь на национальные традиции изобразительного искусства Канады, создает фильмы, овеянные поэзией родной природы, то в дальнейшем они все больше и больше теряют связь не только с национальными традициями, но и со здравым смыслом. Его фильмы не только не являются движением вперед, но совершенно явно возвращают мультипликацию назад к 20-м годам, к периоду создания «абстрактных» лент Викинга Эгелинга и Фернана Леже.

Фильмы Мак Ларена могут удивлять, но они не способны волновать зрителя. Субъективизм их соз-

дателя, чуждый реальному жизненному содержанию, препятствует образованию контакта экрана и зрителя, без которого нет и не может быть искусства.

Уйдя от шокирующей его вульгарности и прямолинейности Диснея, Мак Ларен оказался на перепутье двух дорог, из которых одна шла к зрителю, в то время как другая вела в никуда. Он выбрал последнюю.

В следующих главах Бенайун, высказывая ряд верных и интересных наблюдений о работе таких режиссеров, как Текс Эйвери, Лео Шлезингер, Поль Гримо, с олимпийским спокойствием повествует о фильмах Фреда Квимби, в основу которых положена иезуитская формула де Сада: «Наказание за преступление мешает созданию счастливого общества». «Герои Квимби являются представителями «самой высшей нормы свободы», при которой все дозволено. Они ломают друг другу челюсти, дерутся ногами, разрезают тело на равные части, сажают на кол, вынимают глаза и играют ими, как бильярдными шарами».

«Квимби в своих фильмах,— с полной серьезностью говорит Бенайун,—доводит до совершенства (!) демонстрацию ран и горбов, синяков и волдырей, горящего тела и тлеющей шерсти». И единственно, что огорчает его в этих фильмах,— это плохая техника рисунка.

Бенайун убежден, что путь мультипликационного кино — это путь непрестанных поисков лишь внешней формы: новых изобразительных решений, острого ритмического и монтажного построения фильма — и только. Видимо, поэтому его интерес сосредоточен главным образом на тех режиссерах, которые занимаются эквилибристическими упражнениями с материалом, для кого фильм лишь повод для формальных трюков.

Заканчивается книга главой о кукольных фильмах, которые «по своим художественным достоинствам имеют не меньший успех, чем фильмы Уэллса или Висконти». Почти всю главу Бенайун посвящает Трнке и Пояру, которые, начав с национальной эстетики, достигли по его словам «поэтических высот Шекспира».

Считая Чехословакию не без основания Меккой кукольного кинематографа, автор бегло упоминает фамилии режиссеров, работающих в других странах.

В Польше — Эдвард Стоулис, Галина Белинска; в Китае — Ван Той; в Голландии — Джуп Гезинг; в Норвегии — Иво Каприно; в Англии — Галас и Бетчелор; в Голландии, потом в США — Джордж Пол; во Франции — Беттиола и Лонети.

И здесь Бенайун опять сделал фигуру умолчания в адрес советских кинематографистов. Он постарался не заметить вклада советской кукольной мультипликации, заслуги которой общеизвестны и приняты мировой кинематографической общественностью. Достаточно напомнить, что триумфальный успех «Нового Гулливера» А. Птушко послужил импульсом для развития кукольной кинематографии во всем мире, в том числе и в Чехословакии. Гермина Тырлова, эта зачинательница чехословацких кукольных фильмов, писала в журнале «Фильм а доба» (1954, № 5): «В 1935 году в пражских кинотеатрах демонстрировался очень взволновавший нас советский фильм А. Птушко «Новый Гулливер». Увидев его, я и Карел Додал решили также попробовать взяться за фильм с куклами».

При всех наших порой встречающихся неудачах и ошибках мы можем с гордостью сказать, что советские рисованные и кукольные фильмы достойно представляли наше искусство на международных кинофестивалях, о чем свидетельствуют многочисленные премии и дипломы, и не заметить их по меньшей мере странно.

Было бы наивно и смешно требовать от Бенайуна, чтобы он давал оценки того или иного явления в мультипликационном искусстве с наших позиций. И все же невольно огорчаешься, что формалистические шоры не дали ему возможность увидеть весь горизонт мировой мультипликации.

Жаль, что он прошел мимо и не заметил не формального, но глубоко идейного отличия фильмов социалистических стран от большинства продукции столь любезных его сердцу так называемых «режиссеров-новаторов», для которых искусство только «созерцание, искорка, интимный шепот» или повод для субъективистского самовыражения и необоснованного трюкачества.

Мы гордимся тем, что лучшие наши фильмы проникнуты боевым, наступательным духом, что они являются активными пропагандистами нашей идеологии. И нас огорчает лишь то, что далеко не все наши ленты по своему художественному и идейному уровню способны выполнить эту высокую миссию.

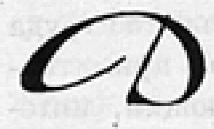
Книга Робера Бенайуна, конечно, не может дать исчерпывающий и более или менее объективный анализ всех разнообразных процессов, происходящих в искусстве рисованного и кукольного фильма, но она все же знакомит нас с состоянием мультипликации во многих странах мира, и уже за одно это мы должны быть благодарны ее автору.

Закончить рецензию мне хотелось бы словами Бенайуна, которыми я ее начал: мультипликация настолько хороша собой, что ...не пора ли, друзья критики, общими усилиями создать книгу, объективно и верно рассказывающую историю развития мировой мультипликации?



И. КОПАЛИН

Наши фильмы смотрит Париж



Десять дней в двух залах французской синематеки по три сеанса в день шел показ наших фильмов.

Впечатлениями об этих смотрах и хочется поделиться на страницах журнала.

В Париж мы (писатель Борис Агапов и автор этих строк) взяли с собой семнадцать советских документальных фильмов, и среди них такие значительные работы наших выдающихся документалистов, как «Энтузиазм» и «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова, «Испания», «Падение династии Романовых» и «Великий путь» Эсфири Шуб.

ПРОСМОТРЫ И ОБСУЖДЕНИЯ

Перед каждым просмотром — наше вступительное слово. А затем мы с интересом наблюдаем за реакцией зрительного зала.

Самое большое впечатление произвели фильмы Вертова. «Энтузиазм» принят с восторгом. Парижане долго аплодируют, сожалеют, что фильм показан только в фрагментах, а не полностью. «Три песни о Ленине» смотрят сосредоточенно, внимательно; в зале необыкновенная тишина, она как-то подчеркивает настроение, передающееся зрителю событиями, происходящими на экране. После просмотра — множество вопросов о Вертове: как снимался фильм? О методах работы Вертова.

Интерес к Вертову настолько велик, что руководители синематеки помимо привезенных нами двух фильмов показывают еще два фильма Вертова: «Шагай, Совет!» и «Человек с киноаппаратом», которые находятся в распоряжении синематеки.

Из фильмов Эсфири Шуб наибольшее впечатление производит «Испания». Нам кажется, что в зале много испанцев. Во время просмотра неоднократно раздаются аплодисменты, а иногда наступает какая-то суровая тишина.

Вступительное слово Б. Агапова о творчестве Шуб слушают сосредоточенно, внимательно; многие записывают в блокнотах. Из его очень яркого, очень своеобразного выступления вырисовывается образ Э. Шуб — большого художника и большого человека.

С неменьшим интересом смотрят фильм о полете Гагарина, фильм М. Слуцкого «День войны», мои фильмы «Незабываемые годы» и «Город большой судьбы», Р. Григорьева «Люди голубого огня».

В один из дней состоялось предусмотренное программой мое сообщение о советском документальном кино сегодня. Оно проходило в зале дворца Шайо. И снова я вижу среди присутствующих и Марселя Мартена, и Жоржа Садуля, и многих, многих из тех, кто проявляет большой интерес к советскому киноискусству.

После доклада много вопросов, а в заключение мы показываем программу советских короткометражных фильмов: «Его звали Федор» (ЦСДФ), «Три ответа горам» (г. Фрунзе), «Инна» (Ленинград), «Такие горы» (г. Орджоникидзе), «Зимняя сюита» (Ленинград).

Все короткометражные фильмы вызвали большой интерес, и особенно первые три.

Например, фильм «Инна», рассказывающий о балерине народного театра, работнице одного из ленинградских заводов, вызвал массу вопросов о том, что такое народный театр, как совмещается работа на заводе с балетом, оплачиваемые ли это актеры или неоплачиваемые, кто субсидирует эти театры и т. д.

Отмечалось высокое искусство наших операторов в фильмах «Такие горы» и «Зимняя сюита». С большим интересом смотрели фильм «Пусть всегда будет солнце».

Однако наши друзья не умалчивали и о недостатках. Нам говорили о том, что наши фильмы

иногда неоправданно длинны, что текст порой очень сухой, официальный, что мы мало используем документальные звуки, что герои наших фильмов сами мало говорят с экрана, их заменяет диктор. Указывалось на невысокое качество музыки в наших фильмах. Да мы и сами знаем, что это так, но особенно ощутили эти недостатки в новой и такой строгой аудитории.

Мы понимали, что большой интерес к нашим фильмам шел не всегда и не обязательно от высокого художественного качества того или иного произведения, а чаще от тех явлений и фактов, о которых рассказывал фильм, от желания побольше узнать о Советском Союзе и о нашем документальном кино.

Мы должны еще очень много работать над формой наших произведений.

После моего сообщения о советском документальном кино возник ряд вопросов, касающихся «киноправды», или, как во Франции сейчас принято говорить, «синема-верите».

Как известно, во Франции да и в других странах сейчас стало очень модным течение, которое носит это название. Сорок с лишним лет назад Вертов впервые ввел в искусство документального кинематографа это понятие, назвав свои произведения киноправдой. Это были произведения, в которых присутствовала острая публицистическая направленность, целеустремленный взгляд художника на окружающие явления, желание проникнуть в глубь явлений, раскрыть социальные стороны жизни. Сейчас в этом направлении делаются попытки и во Франции. Здесь наиболее удачны, пожалуй, начинания Криса Маркера (его фильм «Прекрасный май», созданный по этому методу, получил на фестивале в Лейпциге первую премию); в этом плане работают Жан Руш (известен его фильм «Хроника одного лета») и другие режиссеры.

Мы много говорили об этом методе с нашими французскими друзьями, подчеркивая, что в их интерпретации этот метод далек от той подлинной киноправды, которую в свое время создал Дзига Вертов, и если в какой-то мере можно принять фильмы Криса Маркера, то для нас, кинодокументалистов, совершенно неприемлем метод Жана Руша, где подлинная киноправда и подлинные герои подменяются подобранными им актерами или типажем, выполняющим задания режиссера.

ВСТРЕЧИ

Итак, каждый день просмотры и встречи — встречи со старыми и новыми друзьями, коллегами по искусству.

Крис Маркер заканчивал свой короткометражный фильм, который, как он сказал, делается им из материалов, отснятых в свое время для фильма «Прекрасный май».

Фредерик Россиф завершал свой большой полнометражный документальный фильм и пригласил нас в один из павильонов студии «Барклей», где шло озвучание этого фильма.

Мы встречались и долго беседовали с Жаном Лодсом, Луи Дакеном, Жоржем Садулем, с теперь уже покойным Леоном Муссинаком, с Луи Арагоном, Клодом Отан-Лара и его художником Максом Дуи. Мы встречались с режиссерами Аньес Варда, Жаком Деми, Андре Мишелем, режиссером Марго Бенасерраф, которая показала нам свой фильм под названием «Арайя».

Этот фильм, снятый в Венесуэле, рассказывает о жителях приморского поселка, добывающих соль. Это реалистический показ изнурительного труда мужчин, женщин и детей, страшного, примитивного образа их жизни. Фильм волнующий, интересный по режиссерской и операторской манере. Правда, мы считали, что фильм значительно выиграл бы, если бы он был немного короче—он идет около двух часов.

Было много встреч, но хотелось бы рассказать только о некоторых из них.

В один из вечеров нас пригласили в клуб поэтов. Это маленький ресторан на улице Бургони, помещающийся в одной комнате. Хозяин этого ресторана — поэт. В этом маленьком, убого обставленном и довольно неуютном зале собралось так много молодых людей, что уже не хватало ни столиков, ни стульев, и молодежь свободно располагалась на полу. Поэты читали свои стихи под аккомпанемент гитар, исполняли произведения Арагона, Аполлинера и Верлена. Но самой интересной в этот вечер была неожиданная встреча с испанским поэтом Рафаэлем Альберти и писательницей Марией-Тересой Леон.

Когда-то, в 1934 году, я снимал фильм о Первом съезде советских писателей, вышедший под названием «Инженеры человеческих душ». На съезде присутствовали Рафаэль Альберти и Мария-Тереса Леон. И вот сейчас, спустя тридцать лет, я встретил их в Париже. Это был волнующий момент. Они вспоминали о Советском Союзе и о первом съезде, где выступал М. Горький. Они мечтают снова побывать в СССР, хотели бы увидеть и этот фильм, в котором, как они сказали, увидят свою молодость. Это был их последний вечер пребывания в Париже, а утром они улетали в Италию, где решили поселиться навсегда.

И еще одна волнующая встреча. После просмотра «Падения династии Романовых» Э. Шуб возник разговор о создании фильмов на историческом материа-

ле, и кто-то из наших друзей сказал: «А вы знаете, что многие кадры этого фильма снимались оператором, который и сейчас живет недалеко от Парижа».

Мы знали, что когда-то при дворе императора Николая Романова был французский оператор, и, конечно, сразу же заявили, что очень хотели бы встретиться с этим человеком.

И вот благодаря помощи нашего друга режиссера Жана Лодса эта встреча состоялась.

Недалеко от Парижа, в тридцати минутах езды на электричке, в маленьком городке Энгиен, на тихой улице, мы вошли в двухэтажный домик, поднялись на второй этаж, где нас встретил сидящий в кресле человек, с еще энергичным и нестарым лицом, с живыми глазами, но, видимо, страдающий каким-то недугом. При нашем появлении он пытался подняться, чтобы приветствовать нас.

Это был Жозеф Майер (подлинная его фамилия — Жозеф Мундвиллер). Он хорошо говорит по-русски, если учитывать, что у него уже давно нет практики разговора на русском языке; и, воспользовавшись этой встречей, мы записали на магнитную пленку его рассказы о пребывании в России, о съемках при дворе и наиболее интересный рассказ о съемках Л. Н. Толстого.

— Патэ сказал мне,— вспоминал Мундвиллер,— что обязательно нужно снять Л. Н. Толстого, этим очень интересуется Америка. Причем он сказал, что надо не жалеть никаких денег, лишь бы произвести эту съемку. Так как я несколько раз уже бывал в Ясной Поляне, я отправился к Л. Н. Толстому. Он гулял по аллее. Я снял эту прогулку.

Потом Толстой сказал: «Уйдите, вы мне мешаете». Я подумал: наверное, ему пришли какие-то новые мысли в голову, и я ушел, но потом обошел аллею и опять снял Толстого.

Снятую пленку я показывал в Ясной Поляне. Просмотр был на улице, перед домом. Мы натянули полотно, поставили специальный фонарь. На просмотр были приглашены крестьяне, присутствовала также дочь Толстого Александра Львовна, для Толстого поставили стул, и он смотрел вместе с крестьянами.

Толстой был в восторге от увиденного. Он сказал: «Это же замечательно, это большое дело, надо использовать его для школы». Крестьяне тоже были в восторге.

Когда Толстой ушел в дом, крестьяне стали просить, нельзя ли еще что-нибудь показать им. У меня с собой была картина «Ухарь-купец», и я показал ее крестьянам. Крестьяне аплодировали и говорили: «Ах, какая это интересная картина, «Ухарь-купец», а Александра Львовна страшно рассердилась. Она побежала к отцу и стала говорить: «Это безобразие, это неприлично — показывать крестьянам такую ужасную картину. И этот «Ухарь-купец» испортил мне все дело. Толстой сказал, что больше мне не позволит снимать в Ясной Поляне. Правда, впоследствии все уладилось, и я снимал Толстого...

Ж. Мундвиллер пробыл в России с 1908 по 1914 год. Он не был штатным оператором при дворе Романовых, а состоял в штате у Патэ и снимал по его поручению. Многие кадры его съемок мы видели и в последнем фильме Торндайков «Русское чудо»; очень много их в фильме Шуб «Падение династии Романовых». Им сняты также прогулки Л. Н. Толстого в Ясной Поляне, его поездки в Москву, похороны Льва Николаевича. Он вспоминал Россию, русских кинематографистов и особенно оператора Левицкого, которому он неоднократно просил передать привет.

Беседа, продолжавшаяся почти два часа, была очень интересной и трогательной. Сейчас Ж. Мундвиллеру 77 лет. Провожая нас, он заплакал и сказал:

— Я уже стар и, наверное, в последний раз вижу русских людей, но вы сделали мне большой подарок тем, что пришли сюда, что вы не забыли меня.— И он просил передать привет всем советским кинематографистам, что мы и делаем на страницах журнала. Записанную на пленку беседу мы передали в Союз работников кинематографии СССР.

Запомнилась еще одна встреча — встреча в большом зале, который заполнили русские граждане, проживающие в Париже. Они объединяются в клубе, носящем название «Жар-птица». Это люди, которые волей судьбы — одни вольно, другие невольно — оказались за пределами своей родины, люди, у которых не угасла любовь к родине, не угасли национальные чувства и патриотизм. С жадностью следят они за всем, что происходит в Советской стране. С огромным интересом они смотрят советские фильмы и всегда рады встрече с деятелями советской литературы, искусства, которые приезжают в их клуб, чтобы рассказать о делах их соотечественников на родине.

Перед входом читаем афишу:

«Киноклуб «Жар-птица». В воскресенье, 10 ноября, сеансы в 18 и 21 час.

После «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» на экране опера П. И. Чайковского «Иоланта»— многокрасочный фильм В. Гориккера, при участии Н. Рудной, Ф. Никитина и Ю. Перова. Голоса Г. Олейниченко и И. Петрова. Хор, балет и оркестр Большого театра СССР.

А также фильм «Первый рейс к звездам»— о полете в космос Ю. Гагарина». Перед сеансом мое маленькое вступительное слово. Фильм еще не кончился, а уже в темноте тянутся руки: спасибо, спа-

сибо, что пришли, спасибо за фильм. Радостные улыбки и вопросы: вопросы о Гагарине, о фильме, о Москве, о каких-то именах, мне незнакомых, но, видимо, для них близких. И во всем этом ощущается тоска по родине, чувство гордости и патриотизма за русского человека — Гагарина, гордости за нашу советскую культуру.

О ФРАНЦУЗСКОМ КОРОТКОМЕТРАЖНОМ ФИЛЬМЕ

Мы показывали свои документальные фильмы, но совершенно естественно, что очень хотели увидеть короткометражные документальные фильмы наших французских друзей, тем более что мы знали блестящие работы так называемой «группы тридцати». Но, к сожалению, «группа тридцати» как таковая сейчас почти не существует, и в условиях Франции многие режиссеры, с творчеством которых мы были знакомы раньше, такие, как Поль Павьо, Поль Гримо, Жан Видаль, Жорж Рукье, Марсель Ишак и другие, лишены возможности создавать произведения, подобные тем, которые мы с восторгом смотрели в Москве.

Все же благодаря любезному содействию близкого друга советских кинематографистов Александра Каменки и председателя Союза технико-инженерных работников кино Франции г-на Орена нам удалось просмотреть свыше десяти французских короткометражных фильмов.

Я не случайно говорю —«короткометражных», а не «документальных», потому что в большой части эти фильмы были игровыми с введением в сюжет актеров.

Создается впечатление, что французское документальное кино в какой-то мере теряет свои основные позиции и становится на путь эклектического соединения документального и игрового кино.

Мы спросили г-на Орена, почему так мало подлинно документальных фильмов. Он пожал плечами и сказал:

— Требования заказчиков. Есть такое мнение, что зрителя надо заинтересовать крепким сюжетом, интригой. Вот и вводятся в документальный материал актеры, делаются попытки его сюжетно-драматургического решения.

И все же короткометражные фильмы представляют, с нашей точки зрения, большой интерес.

«Соловей из Кабилии», (режиссер Жорж Ренье, оператор Люсьен Жулен). Сюжет этого короткого фильма — событие, которое происходит в период освободительной войны в Алжире,— очень прост. В дом к старому алжирцу, известному народному поэту-сказителю, заходит французский солдат. По законам гостеприимства старик принимает солдата. Об этом узнают алжирцы, и старика ведут на допрос к командованию Алжирской национально-освободительной армии. Старик совершил преступление: он принял в свой дом врага алжирского народа. И старика приговаривают к расстрелу. Но он великолепный поэт-сказитель, и его отпускают. Он идет домой, потрясенный благородством судивших его людей, идет по горам, где эхо доносит автоматные очереди. Это французы охотятся за алжирскими партизанами. Выстрелы все ближе и ближе. И вот совсем близкая автоматная очередь, и старик падает, сраженный пулей.

Таков сюжет этого короткого фильма. Фильма-протеста против бессмысленной войны, фильма о гуманизме и варварстве.

Интересен фильм «Ондоман». В главной роли здесь выступает сам режиссер и автор сценария Аркади. Он играет человека-«волномана»— человека, который увлекается радио, телевидением. Фильм интересен не столько сюжетом, сколько трюковыми съемками (операторы А. Арип, Д. Кавильон).

В видовом фильме о Пиренеях «Волшебные горы» (режиссер Робер Энрико, оператор Рене Матлен) увлекательно показаны города, горные пещеры и также удивительно снятые взрывы на солнце.

Не менее интересен фильм «Симфония 1122» (режиссер Жорж Марри, оператор Жак Лесаж)— о группе спелеологов, поставивших рекорд по проникновению по подземной реке на глубину 1122 метров. С захватывающим интересом смотришь спуск спелеологов в горные пещеры, переправы их по подземным рекам и т. д.

Мы интересовались, как удалось все это снять при отсутствии дневного света. Нам сказали, что для освещения пользовались специальными батареями, которые носят название «димафоб», и пленкой «Кодак 3х».

Интересно снята и смотрится с большим напряжением картина «Огненный Родео» (режиссер Филипа Брюне, операторы Жак Лан и Жерар Фернандес). Этот фильм рассказывает о пожаре, который возник на буровой вышке в Сахаре. Великолепно сняты сцены этого огромного пожара и его ликвидации.

На просмотре короткометражных фильмов мы еще раз убедились в том, что не всегда введение актера и попытка этими средствами оживить сюжет дают положительные результаты.

Мы видели такие фильмы, как «Птицелов» режиссера Карла Ломбардини и оператора Мишеля Лебона и «Фасоль» режиссера Эдмона Сешана и оператора Ги Делаттра. Первый из них — это сентиментальный рассказ супружеской четы, доживающей свои годы в одной из богаделен, воспоминания

их о том, как в детстве они ловили птичек, сажали их в клетки, и о том, как жаль им было этих птичек и как они их выпускали на волю. Второй — не менее сентиментальный рассказ о том, как старушка посадила в цветочный горшок фасоль, как эта фасоль росла, как бережно старушка за ней ухаживала и как, обнаружив, что на окне для фасоли мало солнца, решила высадить свою фасоль в цветочную клумбу против Лувра, как каждый день она приходила и любовалась своим сокровищем и как садовники, пропалывая цветочные газоны, безжалостно выбросили ее любимый куст фасоли. (Нечто схожее с сюжетом советского фильма «Подсолнух», только наивнее и примитивнее.)

Особо хотелось бы сказать об одном короткометражном фильме, где, как нам кажется, очень удачно взят документальный фон, рисующий некоторые стороны парижской жизни. Я имею в виду фильм «Счастливая годовщина», где режиссером и главным актером—героем фильма выступает Пьер Этекс, известный нам по фильму «Вздыхатель», показанному на последнем Московском международном кинофестивале. Оператор фильма — Пьер Леван. Это забавная история о том, как муж опаздывает на годовщину своей свадьбы. Опоздание связано с целым рядом приключений, которые происходят из-за затруднений с городским транспортом: как известно, главная забота парижан, владельцев машин, где поставить машину и как быстро добраться на машине домой в часы пик. Муж преодолевает массу трудностей, необычайных и забавных приключений и только поздно ночью добирается до дома, где застает накрытый праздничный стол, пустые бутылки и уснувшую жену.

Нам кажется, что в этом маленьком и непритязательном фильме очень удачно использован фон парижских улиц и обстановка тех трудностей и приключений, которые ежедневно происходят на улицах Парижа из-за транспортной тесноты. И к тому же участие в фильме интересного комического актера, каким является Этекс, доставляет зрителю много веселых минут, хотя весь фильм в одной части.

В целом просмотр французских документальных фильмов наводит на грустные размышления. В самом деле, где же работы известных художников? Где те интересные фильмы, с которыми мы встречались уже не раз на экранах Московского Дома кино? Очевидно, стремление прокатчиков шагать в ногу с «модой» жестоко сказывается на творчестве талантливых документалистов, и, видимо, не случайно, что такие замечательные работы французских режиссеров, как «Умереть в Мадриде» Фредерика Россифа, «Куба, да» или «Прекрасный май» Криса Маркера не участвовали в конкурсных показах на Московском фестивале, а были показаны только вне конкурса.

Значит ли это, что французское документальное кино идет к упадку? Мы думаем, что нет. Разговоры с нашими французскими друзьями говорят о том, что они расценивают это как временное затишье или как временную уступку некоторым требованиям, что у каждого из них много интересных планов, и, видимо, мы в самое ближайшее время увидим интересные работы, о которых упоминалось раньше. Это и фильм о жизни африканских негров Аньес Варда; это и фильм Фредерика Россифа, который он назвал «Фильм о зверях»; это и фильм молодого режиссера Марго Бенасерраф о Гватемале по повести писателя Астуриаса; это и вышедшие недавно фильмы «Безумные годы», «14—18» и другие.

Во французском кино сейчас много споров и много поисков. Эти споры идут вокруг так называемого «синема-верите»— киноправды, и если некоторая часть режиссеров некритически осваивает наследство Вертова, то другая часть, мне кажется, в этом плане делает большие и уверенные шаги.

●

Мы были гостями синематеки десять дней. Кроме того, еще десять дней я занимался подбором материалов для своего будущего фильма и также использовал это время для знакомства с работами своих коллег и с культурной жизнью Парижа.

Просмотры наших фильмов, организованные руководителями французской синематеки, оставили неизгладимое впечатление. Мы с благодарностью отмечаем эту инициативу г-на Анри Ланглуа, Мэри Мерсон и их помощников, которые содействовали такому широкому показу фильмов Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и наших современных режиссеров-документалистов.

Они познакомили парижан со многими сторонами жизни, борьбы и достижений нашего народа, нашедшими отражение в показанных фильмах, и дали нам возможность ознакомиться с творчеством наших французских друзей.

Обмен творческими делегациями, обмен опытом работы способствует взаимному обогащению художников, укреплению творческих контактов, дружбы и взаимопонимания между народами.

В нынешнем году прогрессивная кинематографическая общественность всего мира отметила восьмидесятилетие со дня рождения одного из крупнейших мастеров кино, выдающегося американского режиссера Роберта Флаэрти (1884—1951). В связи с юбилеем Флаэрти на Международном фестивале документальных и короткометражных фильмов, состоявшемся в ноябре в Лейпциге (ГДР), был проведен ретроспективный показ созданных им фильмов.

Публикуем статьи о Флаэрти, присланные нам известным режиссером-документалистом Йорисом Ивенсом и историком кино Джеем Лейдой.

Йорис ИВЕНС

Размышляя о Бобе Флаэрти

Я пишу эти строки, пролетая по пути в Тегеран над пустыней и оголенными серо-желтыми горами Ирана. На такой высоте (9000 метров) и при такой скорости (850 километров в час) нельзя даже заметить дерева, которое, может быть, и растет там, внизу. Скорости не ощущаешь, зато чувствуешь себя очень высоко и повсюду видишь где-то очень далеко бескрайний горизонт; куда ни глянешь — все тот же горизонт.

Когда мне приходится лететь на такой высоте над мозаикой полей, над густыми лесами или над океаном, простирающимися где-то далеко-далеко внизу, я не раз обращаюсь мыслями к Бобу Флаэрти. Здесь чувствуешь его близость. Флаэрти — художник, который способен заставить вас ощутить пространство; его пейзажи необъятно широки, а люди, живущие в этих просторах, люди, вслед за которыми он ведет вас сквозь джунгли, снежные равнины или болота, реальны; такими реальными они и остаются навсегда в вашей памяти.

Я пишу эти строки по-английски, потому что именно на этом языке мы говорили и думали в те времена, когда стали друзьями, когда обсуждали вместе его и мои работы, когда мы спорили и соглашались друг с другом. Впервые мне довелось с ним разговаривать спустя пятнадцать лет после того, как он снял «Нанука», но он рассказывал об этих съемках так, будто только что вернулся из Канады, будто снег еще лежал на его голове и плечах; он говорил о Нануке, как о близком друге, с которым ему завтра предстоит встретиться.

Флаэрти был высоким, широкоплечим человеком с большим, очень большим сердцем. Когда он рассказывал о далеких землях и морях, о людях, которых он там снимал, его ясные голубые глаза, казалось, пристально вглядывались в далекие горизонты, приближая их к вам.

Из окна самолета я вижу внизу реку, которая вьется среди иссушенных равнин и желтых холмов. Должно быть, это большая река, и вблизи она, наверно, выглядит внушительной и могучей, но отсюда, с высоты, ее извивы и длинные закругленные линии кажутся очень тонкими и мягкими.

Мне никогда не приходилось видеть, как Боб Флаэрти снимал свои фильмы, но я могу ясно себе его представить вылезающим из густых тропических зарослей с камерой в руках, взмокшего, усталого, все еще охваченного мыслями о работе; или пристроившимся в каком-нибудь жалком укрытии среди снежной равнины, с увлечением чистящим свою камеру; или, наконец, сидящим на голой скале над расходившимся морем и обсуждающим с рыбаками завтрашнюю съемку. Я так и вижу, как в 1939 году он скитается по равнинам Среднего Запада Соединенных Штатов, пытаясь понять и объяснить, почему так много фермеров бедствует, почему они так отчаянно ищут работу, почему земли их выветриваются. Примерно в одно и то же время, обеспокоенные одной и той же проблемой, Джон Форд и Боб Флаэрти снимали — один «Гроздья гнева», другой «Землю».

В Нью-Йорке наши жизненные дорожки нередко скрещивались. Боб брал меня с собой в Клуб путешественников и учил пить ирландский виски. Он неизменно был все тем же великодушным другом и товарищем по оружию. Но иногда глаза его метали синие стрелы, когда речь шла о каком-нибудь продюсере, банкире или булочнике, который пытался вмешиваться в его работу, ограничивать его свободу художника или старался урезать его средства, ума-

ляя, по мнению Боба, художественные достоинства его произведения. Тогда широкий, душевный ирландец Боб становился воинственным.

Каждый, кто провел с ним хоть один вечер, готов провозгласить его великолепным рассказчиком; во всяком случае, это был лучший рассказчик, которого я когда-либо встречал. Таким он был и в жизни и в своих фильмах. Своими бесконечными повествованиями, полными юмора, а подчас и весьма язвительными, он мог часами завораживать слушателей. А когда он говорил о своих приключениях во время съемок, он весь сиял.

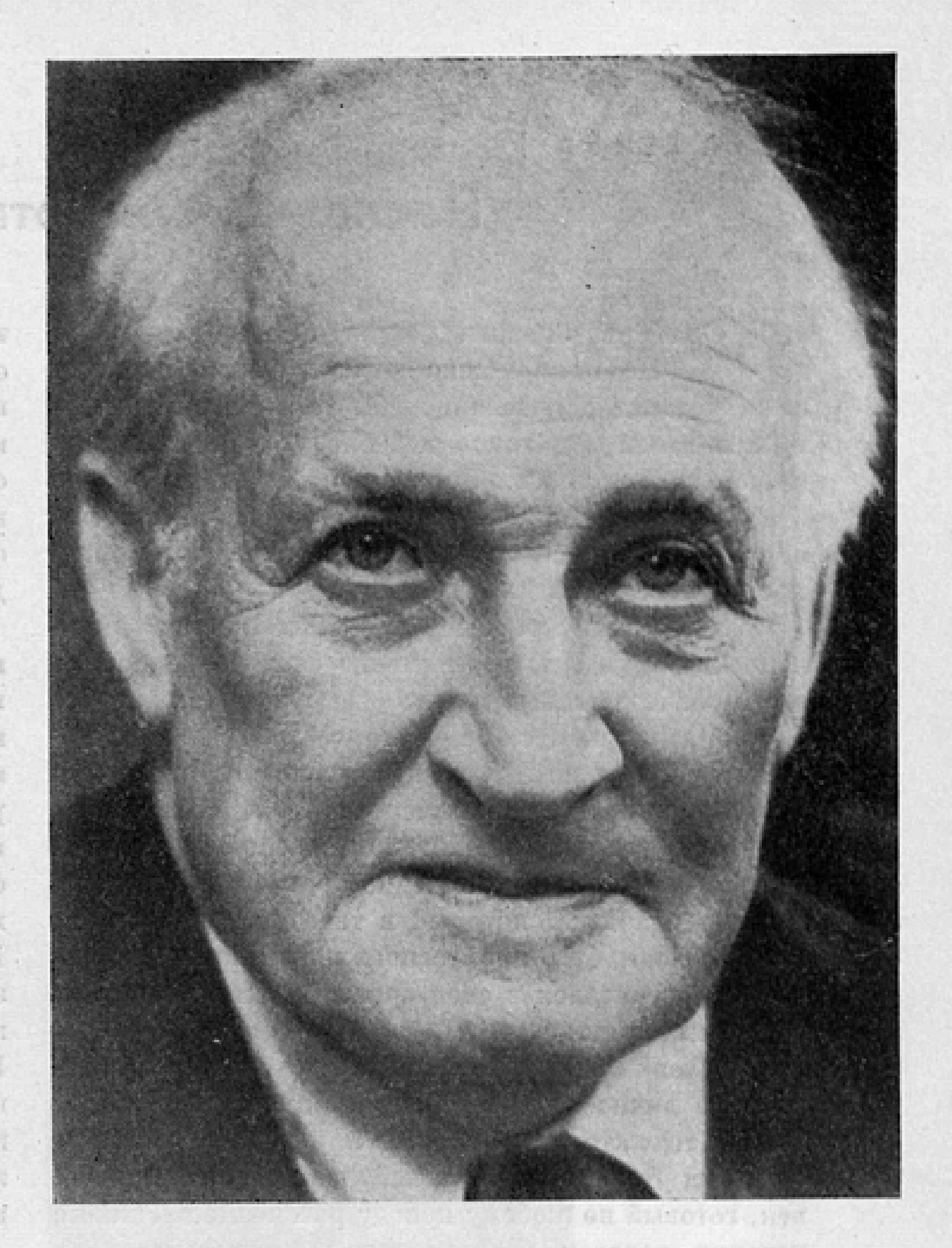
Те, кому случалось гостить в его доме, в северном штате Вермонт, навсегда запомнили милое гостеприимство и приветливость Фрэнсис, жены Боба. Я посетил их зимой, когда дом глубоко спрятался под толстым снежным покровом. В доме была огромная гостиная — под стать движениям, голосу, образу мыслей, ви́дениям и душевной широте Флаэрти. Окно во всю стену наводило на мысль о широком экране, который нам и не снился в те времена. Камин был похож на небольшую комнату с каменными стенами: казалось, что нужна железнодорожная ветка, чтобы подвозить в него топливо.

Помню, как к вечеру Боб играл в снегу с большой белой лохматой собакой, которая кружила вокруг него, бросаясь ему на грудь. Хотя мы не смотрели в тот день фильмов, у меня сложилось чувство, что именно тогда я ближе всего подошел к пониманию его творчества.

...Я посматриваю вниз из окошка самолета. Тегеран остался позади. Облака затянули весь горизонт; под нами бескрайний белый, облачный пейзаж, мягкий, напоминающий снег... Вспоминается, как я впервые смотрел «Нанук с Севера». Каким бесконечно знакомым и близким становился сам Нанук. Как беспощадно образы фильма разрушали избитые описания и приевшиеся фотографии снежных полей. Какой захватывающей становилась одинокая жизнь мужественных и молчаливых мужчин и женщин Арана. На мой взгляд, «Нанук», «Человек из Арана» и «Земля» — лучшие произведения Флаэрти. Они меня многому научили, и я убежден, что каждый документалист может и должен на них учиться.

Во всем творчестве Флаэрти явственно ощущается его стремление жить в своих фильмах. Он погружается в те реальные события, в ту реальную обстановку, которые снимает. Он ясно и проникновенно раскрывает перед камерой, перед своими и вашими глазами человеческие достоинства людей.

Зная, что я далеко не во всем согласен с теоретическими взглядами Флаэрти, некоторые кинокритики удивлялись тому, что я такой поклонник его



Роберт ФЛАЭРТИ

творчества. В его фильмах часто повторяется тема губительного воздействия современных технических достижений на важнейшие человеческие качества людей, живущих в менее развитых социальных формациях. Я иначе смотрю на проблемы технического и социального прогресса, на то влияние, которое они оказывают на людей и их судьбы.

Но я никогда не забуду слов Флаэрти, сказанных им в Клубе путешественников по возвращении после съемок «Земли». Он говорил мне: «Я встретил там много порядочных, хороших людей — бедных фермеров, батраков, которые шли на Запад, смутно надеясь найти работу в Калифорнии и не падая духом. Они понимали свою силу или догадывались о ней, сражаясь вместе против нищеты, когда их согнали с земли, которую они считали своей. Они искали, оглядываясь вокруг в поисках хоть какой-то надежды на будущее для своих детей, пытаясь защитить их человеческое достоинство. Если ты, Йорис, борешься именно за то, чтобы помочь им в этом,— тогда я на твоей стороне».

Джей ЛЕЙДА

Наследие Флаэрти

Роберт Флаэрти создал немного фильмов. Но мало можно назвать кинематографистов, которые пользовались бы такой известностью или оказали бы такое широкое воздействие, как Флаэрти. Для многих имя Роберта Флаэрти связано с одним лишь фильмом «Нанук с Севера», и этот его первый фильм — единственный, который до сих пор продолжает жить для публики.

Помимо «Нанука» существуют только три законченных фильма, которые можно считать полностью его произведениями и которые представляют его своеобразное искусство,— это «Моана южных морей», «Человек из Арана» и «Луизианская повесть». Однако целый ряд коммерческих и социальных обстоятельств ограничили зрительский круг этих произведений. Это несомненно трагический результат для человека, который в течение тридцати лет своей жизни был профессиональным кинематографистом и считался в свое время одним из ведущих художников кино.

Его слава и влияние основывались также на обаянии его личности и характера. Таково несомненно мнение тех, кто с ним работал или хорошо его знал. Это был большой, красивый, добродушный человек, готовый по любому поводу рассказывать живые истории, человек, который в то же время медленно и трудно решал вопросы, связанные со своим творчеством. Для всей международной кинематографии — даже для тех ее представителей, которые не имели с ним ничего общего,— Флаэрти был идеалом нравственной и художественной целостности, воплощенной в его желаниях, методах, личных взаимоотношениях и даже антипатиях. На каждый созданный им фильм осталось по меньшей мере два неосуществленных замысла, не осуществленных далеко не всегда по его воле.

Он неохотно давал определение характеру создаваемых им фильмов и своим целям. Следуя выражению Джона Грирсона, употребленному им при разборе «Моаны» в 1925 году, мы походя называем творчество Флаэрти «документальным», но это слово стало таким многозначным, что оно слишком неточно для описания его фильмов. Если придавать слову «документальный» значение «реалистический», то оно действительно будет определять один из элементов лучших фильмов Флаэрти; хотя в его фильмах люди и окружающая их природа были всегда «реальны», сам он ни в коей мере не ограничивался съемками того, что попадалось ему под руку. Он подходил к своему материалу с драматургической точки зрения, которая привносила во все реальные ощущения и переживания его собственное, чрезвычайно индивидуальное отношение к действительному миру. Вот это взаимодействие действительности и воображения составляет тот особый вклад в искусство, который мы обозначаем «кинематографом Флаэрти», не вдаваясь в более точные определения.

Ретроспективный показ всего творчества художника, подобный тому, который посвящен в этом году фильмам Флаэрти на Лейпцигском фестивале, позволяет оценить значение этого творчества независимо от капризов памяти или от еще более капризных представлений об индивидуальности художника. Я не уверен в необходимости относить его фильмы к «документальным» или «игровым». Это, может быть, нужно лишь составителям каталогов. Важен вопрос, как воздействуют эти фильмы на зрителя, на человека, который покупает билет и приходит в зал кинотеатра в ожидании просмотра. Ему важно, взволнует ли его фильм, который ему предстоит увидеть, заставит ли его этот фильм измениться или подняться над повседневностью, заставит ли его этот фильм забыть свои заботы или поможет ему лучше справиться с ними.

Есть и еще одно, может быть, менее жизненно важное, но тем не менее существенное обстоятельство: чем лучше фильм во всех своих аспектах, тем скорее он может послужить уроком для грядущих поколений кинематографистов. Иными словами, чем значительнее художник кино, тем полезнее для начинающего изучать творчество мастера во всей его полноте, включая и его наименее удачные фильмы; это позволяет увидеть место таких фильмов в его творчестве, в формировании его принципов. Понимание ошибок или неудач мастера может спасти молодого художника от подобных просчетов. Возможность увидеть и понять цели мастера во всем их значении всегда служит источником вдохновения.

Просматривая фильмы Флаэрти во время подготовки к лейпцигской ретроспективе, я все время пытался иметь в виду интересы зрителя и кинематографиста. Мне кажется, что это позволило мне увидеть в них очень многое; надеюсь, что каждому, кто увидел их в Лейпциге, они принесут не меньше.

Как зрителя меня больше всего волнует в фильмах Флаэрти ощущение открытия. Мне кажется особенно привлекательной возможность проникнуть в самые отдаленные места, возможность близко по-

знакомиться с живущими там людьми. Пожалуй, именно это было основной причиной, побуждавшей Флаэрти создавать фильмы. Мне кажется, в этом следует искать ключ к пониманию того, как работал художник, ибо простой показ незнакомых мест и поступков (которые, впрочем, всегда интересны на экране) не оставлял бы того глубокого впечатления, которое испытываешь, глядя фильмы Флаэрти. Возьмем, например, даже самый слабый из его фильмов —«Маленького погонщика слонов». Он был, казалось бы, лишен достоинств и силы воздействия, если не считать обаяния; даже его гуманность была приглушена, а ощущение подлинности места действия и живых людей растворилось в павильонных съемках, сделанных по требованию братьев Корда. Но даже здесь остается ощущение, что мы разделяем волнение самого Флаэрти при виде новых мест. Перед нами часть Индии (равно как и история колонизации Индии), которую мы не смогли бы узнать без помощи этого своеобразного художника. Я глубоко убежден теперь, что удовольствие, которое сам Флаэрти получал от путешествий и знакомства с новыми местами, было побудительным началом всего его творчества. Если это удовольствие было недостаточно сильно, он охладевал к замыслу или перепоручал его комунибудь другому, например Ван Дайку, или Мурнау, или Грирсону, для которого чувство «первооткрывательства» не было так жизненно важно. Это может объяснить, почему элемент анализа играет столь незначительную роль в замысле или завершении фильма Флаэрти. Анализ свойствен фильмам любого другого художника, и мы во вред самим себе требуем подчас от Флаэрти того, что он не мог нам дать.

Есть, однако, один вид анализа, в котором Флаэрти был непревзойденным мастером. В каждом из его фильмов есть эпизод (с моей точки зрения, кульминационный), в котором показано, как изготавливается какая-то вещь, как завершается какая-то работа, эпизод, в котором показан процесс созидания. Это может быть показ того, как охотятся на тюленя, как строят снежную хижину, как ловят рыбу в атолле на островах Самоа или с обрывистых скал Арана, как наносят татуировку на тело человека (и каково чувствовать себя человеком, которому делают татуировку), как придавать форму горшку или выдувать из стекла стакан, как строить загон для слонов, как бурить нефтяную скважину на болоте,— стоит вам увидеть все это, и вы сразу ощущаете наслаждение, которое испытывал Флаэрти, вы чувствуете, как концентрировалось его





«Луизианская повесть»

внимание. Увлекавшая его иногда красота фотографии самой по себе отходит на второй план, и остается подлинно прекрасное, подлинно кинематографическое изображение — изображение, полное действия и значения, чудесное по широте вложенного в него чувства. Даже в таком фильме, как «Двадцатичетырехдолларовый остров» (1926), скомпонованном из случайных эпизодов, можно ощутить оба этих аспекта, свойственных Флаэрти: быстролетная привлекательность дыма и пара, которая является как бы «лирическим» мотивом, украшающим суровый фон небоскребов, и прочная добротность землеройных машин, появляющихся в начале фильма.

Сила фильма «Земля», в котором раскрывается отношение автора к современному миру, во многом исходит от его умения пристально наблюдать процесс — в данном случае, процесс отмирания. Флаэрти использует всю свою ненависть к машинам и к жестокой экономической логике, чтобы показать нам этот процесс.

Обычно показ работы на экране означал для Флаэрти показ работающих вместе людей. Передаваемое в его произведениях ощущение семьи или общины, занятых общим делом, чрезвычайно естественно и сильно. Даже искусственно созданная семья в фильме «Человек из Арана» вызывает то же чувство теплоты, как самая лучшая, самая реальная из показанных им семей — Нанук, Нила, их дети и сестра Нилы.

Нет ни одного кинематографиста, который не испытал бы на себе влияния созданного Флаэрти метода показа людей за работой. Он изображает труд, как дело жизни или смерти; и это тот урок, который легче всего извлекают из его творчества. Строители в «Новой земле» Ивенса увидены глазами человека, который изучал, как Нанук строил свой снежный дом. Флаэрти внес в фильм «Промышленная Англия» только свое умение показать различные виды тонких ремесел, и все же многословный, совершенно несносный комментарий к этому фильму не должен заставить нас упустить из виду, как много дала всей позднейшей английской документальной школе эта единственная совместная работа англичан с Флаэрти.

Хотя логика не была самой сильной стороной Флаэрти, тем не менее в его фильмах заметно глубоко логическое развитие от открытия как побудительного стимула к открытию как методу, к открытию как структуре. Наиболее запоминающиеся эпизоды его фильмов построены как преследование и охота за целью, а мы, зрители-охотники, идем за проводником Флаэрти по льдам, через скалы или болота, и только в кульминации наш проводник позволяет увидеть нам нашу цель как целое. А до этого момента нам приходится верить ему, что цель, будь то лиса на севере или грозная акула, существует. Независимо от того, как долго он держит нас в напряжении, Флаэрти всегда ведет честную игру и дает нам полное ощущение того, что мы вместе с ним открываем частичку неведомого. В «Луизианской повести» эта охота и ожидание проходят через весь фильм, потому что открытие является одновременно и темой этого фильма и его методом.

Все его четыре значительнейших фильма отличаются некоторой рыхлостью структуры, но мне кажется, именно это помогает нам поверить, что показанные в них события «происходят на самом деле». В сравнительно компактной структуре «Луизианской повести» есть тот «минимум интриги», который, по мнению Зигфрида Кракауэра, необходим для того, чтобы мы поверили фильму. Фильмы «Нанук» или «Моана» можно определить как фильмы из эпизодов, но и здесь есть связь и развитие действия, которые делают такое определение сомнительным. Каждый отдельный «эпизод», несущий в себе свое собственное раскрытие чего-то прежде скрытого от нас, ведет к более полным раскрытиям, и в результате каждый из его лучших фильмов дает нам в конце совершенно полное познание как фактическое, так и эмоциональное. Мы приходим в результате к важному для нас открытию — к открытию искусства Флаэрти. Если стремиться подобрать одно единственное слово для определения фильмов Флаэрти, то, может быть, следует остановиться на слове «познавательный», потому что оно, по-видимому, более точно, чем слово документальный.

Перевела с английского И. ЭПШТЕЙН

Ежи СТАВИНСКИЙ

ГЛАВНАЯ ТЕМА — СОВРЕМЕННОСТЬ

Мне трижды довелось побывать в вашей стране. И каждый приезд был непохож на предыдущий.

Вот вы входите в салон, полный незнакомых людей, в первый раз. Вы только присматриваетесь к ним. Ваш взгляд кого-то выбирает и запоминает.

Во второе посещение эти выбранные вами лица уже ваши знакомые, и вы продолжаете выбирать уже среди них.

В третий раз — в этой группе людей есть уже ваши друзья.

Сейчас в Советском Союзе у меня есть хорошие, добрые друзья, поэтому буду говорить откровенно и сознаюсь, что когда летом 1964 года меня пригласили в Москву на встречу кинематографистов социалистических стран Европы, я боялся, что будет скучно. Трудно делать фильмы, легко говорить о них. А ведь будут разговоры... выступления...

Я рад сказать и самому себе и своим советским друзьям и говорил это моим коллегам в Польше, что мне все время было очень интересно.

На встрече были выступления, с которыми я согласен, с которыми я не очень согласен, с которыми я совсем не согласен. Но интересно было все время.

На встрече подобного рода я был не впервые. Но, честно говоря, впервые считаю ее для себя полезной.

Мы просмотрели много фильмов. Это дало возможность составить себе представление о главной теме кинематографии социалистических стран.

Многие фильмы, появляющиеся сейчас на экранах мира, меня огорчают, часто раздражают. Я дальше постараюсь объяснить почему.

У меня есть цель в искусстве— своими скромными средствами передать свой жизненный опыт, опыт человека, который живет в переломный момент XX века в Центральной Европе.

Я категорически против фильмов, авторы которых всеми способами пытаются не занимать определенную позицию в отношении важнейших проблем нашей эпохи. Я считаю эти фильмы своеобразной формой защиты, неспособности или нежелания художника отвечать на эти вопросы.

Поколение людей, к которым я принадлежу, считает себя ответственным за решение основных проблем жизни моего народа, моей страны. Поэтому я высоко ценю работы молодых режиссеров Польши и других стран, которые не боятся этих тем. Основная из них — это человек, отношения между мужчиной и женщиной, отцом и сыном, а значит, и разными поколениями.

Я знаю Польшу довоенную. Мне к началу войны было восемнадцать лет. Это было одно государство. Знаю Польшу военных лет, знаю ее после войны — это новая страна, новый мир.

Проследить психологию человека в эти периоды, связать жизнь представителей поколения моего и поколения уже взрослых людей, не знавших войны,— вот моя цель в искусстве.

Встреча в Москве, просмотренные фильмы, беседы позволили мне многое узнать, обогатить свои наблюдения. Я использовал счастливую возможность, предоставленную всем нам, приглашенным на встречу кинематографистам: смотреть, сравнивать, обобщать опыт социалистических кинематографий.

Оказалось, что мы часто заняты решением общей для всех темы. Например, чехословацкий фильм «Обвиняемый» свободно мог родиться в Польше. Я понял, находясь в Москве, что всем нам надо стараться избегать в фильмах иллюстраций газетных материалов или каких-либо других положений, ставших известными.

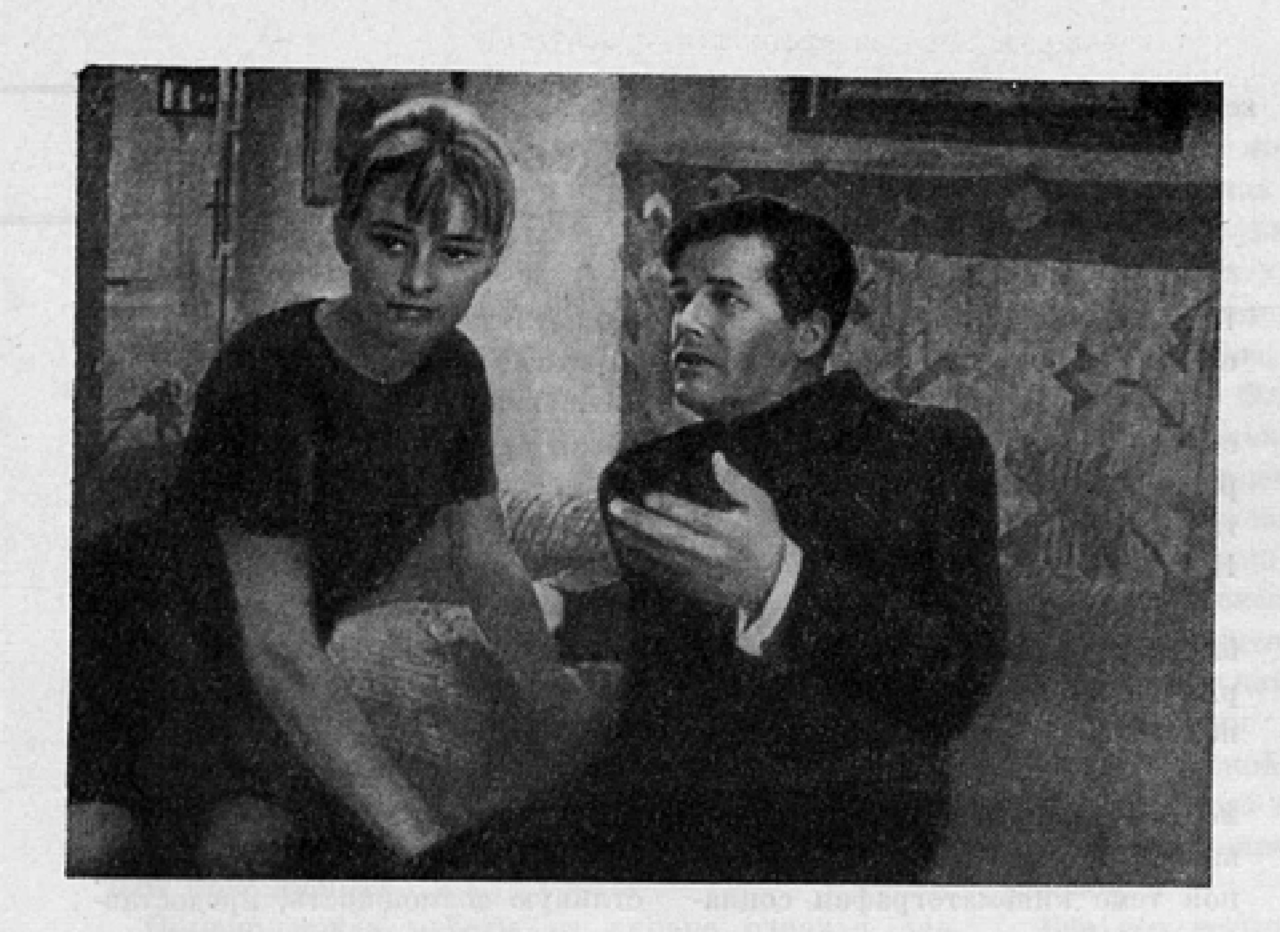
Художник в фильме должен искать, разрабатывать, а может быть, и решать свою тему, свой сюжет по законам кинематографической драматургии.

С особым интересом я смотрел венгерские, советские и чехословацкие фильмы. Много говорили на встрече о фильме молодого чехословацкого режиссера Яромила Иреша «Крик». Мне этот фильм не понравился. Он меня не увлек, не взволновал. Я ничего не узнал нового о жизни молодого поколения Чехословакии. Да и по изобразительному решению этот фильм не показался мне интересным.

Я хочу сравнить этот фильм с фильмом молодого советского

Ежи Ставинский на съемках фильма «Разводов не будет»





«Разводов не будет»

режиссера В. Шукшина «Живет такой парень». Я вижу в этом фильме национальный характер героя, что очень важно. Я был взволнован как человек. Я полюбил его как зритель. Я узнавал его потом, бродя по Москве.

Это очень современный фильм. Я думаю, что фильм не может быть просто представлением для зрителя. Он может быть только правдой, правдой, точно наблюденной, а затем осмысленной художником.

Второй просмотренный нами советский фильм режиссера Э. Климова «Добро пожаловать!» в очень милой и внешне легкой форме преподает серьезные и глубокие вещи. Мне было интересно смотреть его, думать о нем, и мне он тоже не показался представлением для зрителя.

Я режиссер молодой. Не так давно я снял свой первый фильм «Разводов не будет». Это моя первая режиссерская работа. Я делал ее как бы в рассрочку. Фильм этот — о молодежи. Состоит он из трех новелл. Первая из них снималась в очень примитивных условиях. На этом своем первом режиссерском опыте я понял, какая огромная разница между замыслом и воплощением. Я понял, что одно из главных качеств профессии режиссера кино — уметь как можно меньше отказываться.

К съемкам фильма режиссер, как правило, приходит с готовым замыслом. Условия съемки — а их бесчисленное множество — тоже, как правило, заставляют режиссера от чего-либо отказываться.

Уступаешь условиям, теряешь детали, обедняешь замысел.

Я дал себе слово в своем новом фильме быть стойким.

Я написал повесть «Глупый пингвин». По ней написан сценарий фильма. Это фильм о любви.

Герою двадцать лет. Ему не довелось пережить трагедию польского народа. Предмет моего внимания — отношения его с девушкой, которую он любит, с отцом, которого он не понимает.

Отец и сын почти чужие. Между ними стена — по-разному прожитая жизнь. Парень неказист и несмел. Девушка, которую он любит, красива. Чтобы добиться ее взаимности, ему надо выйти из рамок средних поступков, трусости, ему надо вступить в драку с обстоятельствами, и вот тогда отец всем своим жизненным опытом помогает парню принять правильное решение, что сближает его и с отцом и с девушкой. В спорах с отцом он утверждает, что отцу было легче жить: тогда все жили, как герои.

Отец сумел убедить сына, что жили люди не как герои, но платили за все в то время очень дорогой ценой.

В Москве меня очень порадовали добрые отзывы о моей повести «В погоне за Адамом». Выросло и число моих друзей. Кажется мне, что правильно была выбрана тема встречи: «Сюжет и драматургия современного фильма».

Хочется, чтобы встречи эти продолжались именно в форме свободных дружеских бесед, как это было в Москве.

Современность, правда о ней, мне думается,— наша общая и основная тема в искусстве кинематографии социалистических стран.

Когда какая-либо из кинематографий наших стран уж слишком усиленно начинает заниматься экранизацией классики, я думаю, это надо рассматривать как бегство от действительности.

За современную тему должен драться каждый художник. Он должен преодолеть тысячи препятствий и победить.

Современная тема — это пристрастность художника к настоящему, его взволнованность проблемами жизни сегодняшнего дня, наконец, его способность своевременно осмысливать и решать поставленные жизнью задачи.

Современная тема, я утверждаю это,— главная тема киноискусства социалистических стран.

Варшава

«ИССУШЕННЫЕ ЖИЗНИ»

(Бразилия)



Сертана... Бескрайние степи, где большую часть года свирепствуют солнце и засуха, где гибнет все живое, где на сотни километров не остается ни одной травинки, где ни человек, ни зверь, ни птица не могут найти глотка воды. Страшный, жестокий край. В книге Джозефа де Кастро «География голода» район сертан на юго-западе Бразилии назван как один из самых бедствующих районов на земле.

Но если бы только солнце! Если бы только засуха!

...Молодой бычок отчаянно старается освободиться от охватившей его шею петли. Но чем больше он мечется, тем короче становится веревка, притягивающая его к столбу. И вот уже он скручен и покорно ждет своей участи. Раскалив докрасна металлический прут, хозяин ставит клеймо. Дымится шерсть. Скотовладелец спокоен и деловит.

Вот так же невозмутимо он будет пережевывать свой завтрак, когда к нему придет его батрак Фабиано, чтобы получить заработанные деньги. Не переставая жевать, хозяин достанет из карманчика рубашки пачку засаленных кредиток и отсчитает работнику несколько бумажек. В растерянности и тревоге, посмотрев на тощую пачку так тяжело доставшихся ему кредиток, Фабиано робко скажет, что, по подсчетам его жены, ему, кажется, полагается побольше. Тогда хозяин, отхлебнув молока, возьмет деньги, пошевелит их пальцами и снова бросит на стол. Ты не учел то, что брал у меня взаймы, скажет он, а также проценты, которые должен заплатить. Фабиано возмутится и, как неопытный бычок, попытается вырваться из петли, которая стянула его. И вот тут-то хозяин разгневается, а может быть, даже и не разгневается, а только бросит холодную и спокойную угрозу: не нравится, уходи! И Фабиано сразу же потеряется и униженно согласится со всем, что требует хозяин. Конечно, конечно, жена ошиблась! Конечно, конечно, он будет работать и никуда не уйдет!..

Да и куда он может уйти?!.. У зрителя перед глазами — начало фильма «Иссушенные жизни». Растрескавшаяся земля. Выжженная солнцем, намертво лишенная жизни. И четыре человеческие фигуры, идущие от самого горизонта прямо на зрителя. И какой-то звук, быть может, скрип рассохшихся деревянных колес, а быть может, это стон самой земли, в которой нет ни капли влаги, сопровождает несчастных беглецов на всем их пути.

Кинофильм «Иссушенные жизни», поставленный режиссером Нелсоном Перейра дос Сантосом, несомненно одно из интереснейших произведений прогрессивной бразильской кинематографии. Он беспощаден, этот фильм, как и жизнь, показанная в нем. Он рожден гневом и болью за бесправный, униженный, нещадно эксплуатируемый народ. Созданный на основе романа Грасильяно Рамоса, в котором тонкий психологический анализ жизни крестьянской семьи дается в остром социальном ракурсе, фильм производит впечатление почти документа.

Если, например, в «Голом острове» Кането Синдо звучит поэзия труда, трудового подвига человека, звучит в прекрасной музыке, сопровождающей действие, то в «Иссушенных жизнях» нет музыки. Ее и не может здесь быть. Единственный «музыкальный» звук, который раздается в начале и в финале фильма,—это уже упоминавшийся раздирающий душу деревянный скрип. Все отнято у героев картины.

...Однажды Фабиано с двумя маленькими сыновьями и женой отправился на праздник в селение. Это был очень грустный праздник: нищие батраки пели хвалебные песни феодалу, который обрек их на голод и лишения. Жена Фабиано, помолившись в церкви, терпеливо ждала мужа, сидя на паперти, а ребятишки дремали у ее ног. Она не знала, что ее мужа, робкого, забитого, всегда пугливо озирающегося, в это самое время обвинили... в неповиновении закону и, беспощадно избив, бросили в тюремную камеру.

«Неповиновение» спровоцировал местный полицейский, обозлившись на то, что Фабиано не захотел продолжать вместе с ним карточной игры. И вот уже двое дюжих блюстителей закона срывают с плеч крестьянина рубаху и бьют его, бьют, пока спина Фабиано не превращается в одну страшную кровоточащую рану.

Человек до бесконечности терпеть не может. И Фабиано, встретив как-то в лесу ненавистного полицейского, вырвал нож из-за пояса. Несколько минут трусливый и жалкий страж закона в ужасе пятился и жался к деревьям, чтобы уйти от занесенного над ним ножа. Фабиано почти восстал! Но только почти! Закон есть закон, подумал он и спрятал свой нож...

В фильме нет сцен, претендующих на символику, поэтических метафор, острого монтажа. Все почти протокольно, документально — и в то же время вырастает до большого художественного обобщения. В каждом кадре фильма мы видим образное воплощение страданий обездоленного народа.

Лачуга бедняка на ферме богатого скотовода. Обожженная земля. Одинокие высохшие деревья. Черные грифы, кружащие над бесплодной равниной. А под деревом сидит мальчик, сын Фабиано. Только что мальчик видел, как старая знахарка колдовала над его избитым отцом и бормотала что-то об огне и аде. Мальчик спросил у матери, что такое ад, и она сказала ему, что это место, где огонь и железные раскаленные колья для страшных мук. Он спросил у матери, видела ли она ад, и она ударила его и прогнала. Теперь он сидит под деревом и все повторяет: «Ад, ад, ад». Он смотрит на нищую лачугу — временный приют семьи, жилище, где его мать плачет над пустыми горшками, и повторяет: «Ад, ад, ад». Он оглядывает сертану с ее кактусами и высохшими деревьями и снова бормочет: «Ад, ад...» Он видит перед собой землю, которая не при-

носит никаких плодов, и опять его губы шепчут: «Ад, ад...» Вокруг него ни одной человеческой души, и он, и его брат, и мать, и отец окружены не только враждебной природой, но и враждебными им людьми, присвоившими себе право забирать плоды их труда и при этом еще глумиться над ними. У мальчика есть только один друг — собака. Она доверчиво прижалась к малышу, а он безутешно повторяет вновь и вновь: «Ад, ад!..»

Картина «Иссушенные жизни» рождена силой любви художника к своему народу. Это истинно народное произведение и не только потому, что его герои — представители народа, а потому, что оно выражает глубину народной боли и отчаяния.

Новый фильм Нелсона Перейра дос Сантоса—крупное достижение бразильской прогрессивной кинематографии. Он яркое свидетельство того, что наиболее плодотворна та тенденция развития мирового кино, которая основывается на глубокой гражданской ответственности художника. Именно этой тенденции принадлежит решающая роль в дальнейшем развитии кино. Именно на этом пути мастеров киноискусства ждут новые успехи, создание фильмов, которые помогают людям бороться за новый мир, за справедливость, за торжество человечности.

Г. Капралов

«МОЛЧАНИЕ»

(Швеция)



К мировой известности Ингмар Бергман пришел страдая и сомневаясь. Он многое сделал: писал новеллы, романы и пьесы, ставил спектакли, воспитывал актеров и режиссеров. Но истинным его призванием стало кино. За двадцать лет он создал двадцать пять фильмов. Еще пять поставлено по его сценариям другими режиссерами. Еще десяток поставлено его бывшими ассистентами под его руководством. Почти все свои фильмы Бергман сделал по собственным сценариям, причем в большинстве по замыслам оригинальным, не имеющим в основе литературных произведений. Работая на киностудии, он не прекращал работы в театре. Ставил Чехова, Ибсена, Стриндберга и современных авторов, включая и себя. Ставил не только драмы, но и оперы, балеты и оперетты. Кино и театр не исчерпывали творческих сил режиссера, и он создавал десятки радио- и телевизионных спектаклей.

Даже для холодного ремесленника, работающего по стандартам типа голливудских, это очень и очень много. Но никто и никогда не упрекал Бергмана в ремесленничестве или в легкомысленной поспешности. Шведская критика считает его реформатором драматического, оперного и балетного искусства, основоположником телевизионных зрелищ. Кинокритика всего мира, взыскательно анализируя фильмы Бергмана, единодушно отмечает их тщательную отделанность, мастерство всех исполнителей и многозначительность деталей, штрихов. Перед нами художник огромной творческой силы, неистощимой энергии. И вместе с тем художник противоречивый, мятущийся, если не сказать — растерянный.

Растерянный перед лицом действительности, перед неразрешимыми противоречиями мира, к которому он принадлежит, мира, который он не смеет осудить, но и оправдать бессилен.

Осудить, оправдать... Но ставит ли художник перед собой такие задачи?

Может быть, подобно своему не менее прославленному современнику Федерико Феллини он не знает, что сказать своему зрителю, что ему предложить, куда его вести?

Внешне фильмы Бергмана реалистичны — мотивированностью действия, продуманностью деталей, психологической оправданностью актерской игры, любовью к натуралистическим— пусть даже слишком откровенным, отталкивающим — подробностям. Но все, что так зорко он видит, что так выпукло и смело умеет изобразить, не слагается в гармоническую целостность, не обретает закономерности и единства. И тогда, чтобы собрать воедино распадающийся, не поддающийся осмыслению, мучительно непокорный мир, Бергман обращается к силе непознаваемой и необъяснимой — к богу. Не в силах объяснить процессы действительности, он хочет верить, что они управляются свыше, что закономерность все же существует. Но как ее познать?

Бергман, очевидно, видит в жизни своих соотечественников и современников, особенно молодежи, щемящее одиночество и унылую бесперспективность. И в ранних картинах он то саркастически осуждает «некоммуникабельность», то есть отчужденность, неспособность к общению своих героев («Кризис», «Тюрьма»), то сочувственно грустит над нею («Летние игры»), то настойчиво и не боясь прослыть моралистом указывает выход — в любви. В фильмах «Дождь над нашей любовью» и «Корабль, уходящий в Индию» герои подозревают, что счастье недолговечно, и все же решительно идут навстречу соединению, любви. В «Жажде» люди изверившиеся, циничные, взаимно надоевшие все же приходят к мысли, что нуждаются друг в друге.

Варьируя одну и ту же тему одиночества влюбленных в равнодушной, иногда враждебной и всегда пошлой общественной среде, Бергман в некоторых случаях поднимается до социальной сатиры, до острой гражданственной критики. Он не щадит ни богатых, ни власть имущих, ни лавочников,

ни священников, ни военных, ни высоколобых, оторванных от жизни интеллигентов. Но реалистически изображая и отважно обличая социальные язвы, художник никогда не находит положительных социальных явлений, никогда не пытается искать выхода в общественной борьбе. Только в любви, только в попытках духовной близости с другим, столь же одиноким и столь же бессильным человеком.

Поэтому творчество Бергмана все больше проникается горечью, скептицизмом. В легкой, изящной, но вместе с тем жестокой и циничной комедии «Улыбки летней ночи» все подвергнуто ироническому сомнению: и любовь, и верность, и честь, и даже смерть. В «Дьявольском оке» Дон-Жуан, посланный из преисподней в современную Швецию, терпит любовное фиаско, а пошляк и приспособленец Лепорелло одерживает победу в нежном поединке с обывательницей. В романтическом фильме «Лицо» сталкиваются мистическая сила духа, сила интуиции, чувства, воплощенная в образе гипнотизера Фоглера, и сила интеллекта, разума в лице врача Вергеруса. Но философский спор заканчивается шутовской мистификацией, взаимным унижением и скептическим сомнением и в разуме и в чувстве человека.

Параллельно с фильмами сомнений — ироническими, желчными и мрачными — Бергман ставит более светлые, добрые и человечные фильмы. В них он призывает примириться.

Примириться с тем, что счастье недолговечно, как скупое, северное лето, проведенное с юной, бездумной, но любимой Моникой на украденном баркасе, в пустынной, обласканной солнцем и морем шхере. Что из того, что лето кончилось, Моника изменила, повседневная пошлость взяла свое? Была любовь, была иллюзия счастья... Примириться!

Примириться с тем, что жизнь полна предательств и разочарований, что в конце долгого и честного жизненного пути нелепые почести перемежаются упреками в эгоизме, а профессор Борг остается непонятым и одиноким. Прошлое прекрасно, потому что невозвратимо. Можно погладить траву на земляничной поляне детства, и пережитое горе станет похоже на счастливую мечту. Будущее тоже, вероятно, прекрасно, потому что непостижимо. И молодежь, шутливо и сентиментально пропев старику серенаду, уходит неизвестно куда. Что из того? Все существующее разумно, была иллюзия счастья, остается сон, похожий на детство, а может быть, и смерть, похожая на сон... Примириться!

Примириться даже тогда, когда свершается чудовищное, необъяснимое. Когда светлую, праздничную доченьку, мирно направляющуюся в церковь, насилуют и убивают косноязычные и вшивые бродяги. Когда нужно свершить суд и отмщение самому, видеть в сером, предрассветном свете искаженные страхом, злобой и болью лица, слышать предсмертную икоту, запах горелого мяса, слышать, как шмякается об стену тельце мальчишки, повинного только в том, что он видел насилие и убийство. Да, да, несмотря на весь ужас жизни — примириться, ибо бог так рассудил. И бог ответит чудом. Из-под головы убитой дочери вдруг забьет светлый источник.

Так приходит Бергман к отчаянию. Только чудо может просветлить. Но зачем человеку такие чудеса? Ведь источник забил не в иссохшей Сахаре, а в озерной и снежной Швеции. Неужели нужно платить такую страшную цену за эффектные и ненужные знамения?

И на кощунственные вопросы отчаявшегося художника бог отвечает молчанием. Чудеса были в двенадцатом веке, в двадцатом их уже нет. «Молчание» — называется новый фильм Ингмара Бергмана. Он мог бы носить и другие имена — Отчаяние, Духота, Похоть, Безумие, Страх, Смрад, но имя «Молчание» придает фильму духовность, философичность, в чем, право же, фильм нуждается.

В купе вагона душно. На лице, шее, груди молодой и красивой женщины — испарина. А ее спутницу, тоже красивую, но немного постарше, кажется, укачало. Или она рыдает? Нет, ее тошнит, рвотные спазмы подступают к горлу, пот выступает на лбу, слезы на глазах.

В гостинице столь же душно. Младшая сестра с наслаждением принимает ванну. Потом ложится в постель, мирно беседуя с большеглазым сынишкой лет шести. А старшей в смежной комнате худо. Отвратительные спазмы не прекратились. Может быть, их остановит коньяк? Пьяная, потная, мается она на смятой постели, в одиночестве, в духоте.

В странный отель попали сестры Эстер и Анна, возвращающиеся на родину откуда-то из дальних странствий, в сопровождении маленького сынишки Анны. В странном городе находится этот отель. Номера просторные, спокойный старомодный комфорт. Любые напитки и аппетитные завтраки в номер приносит старый официант — любезный, предупредительный, вышколенный, но не говорящий ни на французском, ни на немецком, английском или итальянском языках. Он понимает привычные пожелания постояльцев и сам что-то говорит успокоительно, приветливо и охотно, но знакомых слов в его бормотании не разберешь.

Отель пуст. Томясь от безделия и одиночества, мальчик слоняется по длинным пустым коридорам, листает журналы в пустых холлах, заглядывает в пустые гостиные и номера. В маленькой служебной комнате что-то по-старчески тщательно и суетливо ест и пьет официант. Он приветливо что-то рассказывает мальчику на своем тарабарском языке. Потом показывает и почему-то дарит заветные любительские фотографии, где он снят сначала с детьми, а потом у одного и у другого гроба. Официант одинок. Его услада — выпить слегка и вкусненько закусить. Да вспомнить родных покойничков.

В коридоре мальчик встречает монтера. Тот валится со стремянки, испугавшись детского пугача. Даже комедийная эта разрядка имеет мрачный подтекст: ночью по городу шли танки. Мальчик следил, как тупо, медлительно разворачивался один из них в узкой, типичной для старых европейских городов улочке. Пустота в отеле, отрезанность отеля от всего остального мира объясняются надвигающейся войной.

Впрочем, в отеле есть еще обитатели. Это группа страшных большеголовых уродцев с детскими коротенькими ручками и ножками. То поодиночке, то гурьбой появляются они в своих причудливых цирковых костюмах, создавая впечатление ирреальности, фантасмагории. Прихотливые столкновения точных реалистических деталей с причудливыми, странными создают общую атмосферу неуравновешенности, разобщенности, тревоги, усугубляемую настойчивым повторением темы жары, духоты.

Пока мальчик с широко раскрытыми, по-детски

наивными и вместе с тем по-старчески умудренными и печальными глазами уныло бродит по пустынному отелю — его тетка Эстер страдает.

После страшной ночи наступило временное облегчение, и она пытается завтракать, потом даже работать — что-то писать на машинке.

Эстер играет Ингрид Тулин, интеллектуальная героиня многих фильмов Бергмана: верная жена и партнерша бродячего гипнотизера в «Лице», вдумчивая до жестокости сноха профессора Борга в «Земляничной поляне», обвинявшая тестя в эгоизме. Огромные черные глаза актрисы наполнены мыслью, чувством, болью, гневом и отчаянием. Интонации скупы, но очень разнообразны. Доверчивая слабость больной в отношениях с официантом, сдержанная нежность в обращении к мальчику. Отчаяние, гнев и безмерная, неутолимая страсть во взглядах на сестру. Из разговоров сестер и, главное, по глазам Ингрид Тулин зритель понимает, что Эстер относится к Анне не только как к сестре, но и как к любовнице, ибо она любит ее странной, стыдной, противоестественной, но сильной, непреодолимой любовью. А Анна платит ей ненавистью, отвращением.

Бергман беспощаден к обеим своим героиням. Умную, красивую, сильную Эстер он заставляет страдать и от преступной неразделенной любви и от смертельной болезни, которую показывает со всевозможными отталкивающими подробностями: позывами к рвоте, судорогами, хрипами, потом, удушьем. К еще более красивой, но злой и холодной Анне режиссер относится с еще большим отвращением.

Утром, выспавшись и приодевшись, Анна, привычно оставив больную сестру и маленького сынишку, уходит побродить по городу, погулять.

Город показан многолюдным, довольно суетливым, тема тревоги на время забывается. Режиссер начинает проводить вторую тему, тему сексуального влечения. И актриса Гуннель Линдблем выполняет волю режиссера с редкой решительностью.

В шумном кафе Анна замечает на себе ищущий, зовущий взгляд официанта. Этого же высокого, плечистого человека она видит и на улице. Забредя в театр, где дают свои бессмысленные представления карлики, Анна видит, как в одной из лож совокупляется какая-то пара. Анна смотрит на этот акт как зачарованная. Зрители фильма, как мне кажется,— с удивлением и даже страхом. Никогда лично я не видел на экране, да и не читал в художественной литературе ничего более откровенного, даже бесстыдного и отталкивающего. Физиологический акт, который прекрасен, когда одухотворен любовью, Бергман показал как проявление мучительной похоти.

Тема сексуального влечения, эротические сцены, эпизоды, кадры стали за последние годы чуть ли не обязательными в фильмах капиталистических стран. На прошлогоднем венецианском фестивале, например, из 25 фильмов лишь в пяти не было обнаженной пары, предающейся страстным объятиям.

Можно по-разному относиться к эротическим сценам в фильмах. Мне, например, кажется, что киноискусство вправе изображать и плотскую, физическую любовь, так же как делают это авторы произведений литературы, живописи, ваяния. Освященные могучей, всеобъемлющей страстью полотна Рубенса, скульптуры Родена естественны, прекрасны, вдохновенны при всей своей откровенности, при всем своем физиологизме. Незабываема любовная сцена в «Воскресении» Льва Толстого, с ее грозным лунным светом, рокотом вскрывающейся реки, пьянящим весенним воздухом и неудержимым, молодым желанием. Киноискусству доступно и это. Любовные сцены в фильме «Хиросима, моя любовь» возвышенны и прекрасны.

Ингмар Бергман умеет и любит изображать любовь. Любовные сцены слуг в «Улыбках летней ночи» и «Лице» по-фламандски грубоваты, но исполнены здоровья и народного озорства. В «Лете с Моникой» героиня показана совершенно обнаженной, и кадр настолько проникнут пантеистическим ощущением юности, тепла, света, воздуха и любви, что совсем не кажется бесстыдным. Чудовищна по своей грубой физиологичности сцена изнасилования в «Девичьем источнике». Но и эту сцену я оправдываю, потому что понимаю необходимость крайних средств для выражения крайних чувств — отчаяния, богоборчества, ярости.

Но глядя в Венеции, как молодые кинорежиссеры, ученики и последователи Антониони, Рене, Бюнюэля и Бергмана, усердно штурмуют цензурные барьеры, да и преграды элементарной стыдливости, чтобы показать ленивые утехи пресытившихся, разочарованных и распутных бездельников,— я испытывал чувство гадливости. Особенно покоробило меня от того, с каким холодным и унылым старанием показывал швед Й. Доннер, бывший ассистент Бергмана и автор серьезной искусствоведческой монографии о нем, в своем первом фильме «Воскресенье в сентябре», половые сношения надоевшей, опостылевшей друг другу семейной пары. Ласки без любви, обладание без страсти отвратительны. Изображение их унижает человека.

Вот в этом-то, в унижении человека путем показа его похоти, его распутства, и решил Ингмар Бергман превзойти не только своего ученика, но и все, что знало до сих пор мировое киноискусство.

Наглядевшись на блуд в ложе мюзик-холла, Анна вновь встретила официанта и отдалась ему в углу пустой церкви. Это в фильме не показано, об этом с вызывающей, злобной искренностью Анна рассказывает Эстер. «В церкви было прохладнее»,— говорит она спокойно, глядя в расширенные от муки, гневные и умоляющие черные глаза сестры.

Но режиссер не хочет обездолить своего зрителя, не может ограничиться только рассказом об эротических опытах Анны. Выйдя в коридор, Анна видит там своего любовника. Не обращая внимания на сынишку, который смотрит на них своими грустными, все понимающими глазами, они целуются тут же в коридоре и устремляются в маленький, пустой, полутемный номер. Окно этого номера выходит в колодец над ресторанной кухней. Видимо, духота сдобрена еще запахами жареного мяса или потрошеной рыбы. Там в полутьме и вони Анна и плечистый мужчина принадлежат друг другу. Мальчик пытается заглянуть в замочную скважину, но, к счастью, режиссер не осмеливается смотреть на распутство матери глазами ребенка. Зато он приводит в номер Эстер. Тогда Анна, обнимая любовника, отвечает на укоры сестры словами ненависти, мести и презрения.

Ночью Эстер агонизирует. Старый камердинер пытается ей помочь, но судороги и спазмы усиливаются. С ужасом я смотрел, как прекрасная актриса Ингрид Тулин, которая столько раз потрясала меня в разных фильмах глубиной интеллектуального анализа, выгибается, хрипит, сучит ногами,

икает, изображая умирание во всей его физиологической неприглядности. С облегчением вздыхаешь, когда больная конвульсивно натягивает на свое лицо простыню.

Но как бы ни была жестока и отвратительна смерть — любовь показана Бергманом еще более жестокой и отвратительной. Скотство. Это слово звучало во мне, когда я смотрел на объятия в зловонном номере. Но скоты не занимаются распутством. Люди хуже скотов, сказал нам Ингмар Бергман.

Для финала режиссер приберег еще одну тему — тему предательства. Оставив сестру умирать в пустынном отеле странной безъязычной страны, Анна забирает сынишку и уезжает. В окне вагона мелькают цивилизованные европейские пейзажи.

Молчание. Нам рассказана притча о молчании — здесь не единичный случай, а некое обобщение, поучение, мораль. Люди не понимают друг друга, они говорят на разных языках. Не могут понять друг друга даже люди близкие, сестры. Между ними возникают мучительные противоестественные страсти, а страсти естественные, нормальные еще повелительнее разъединяют их своей отвратительной, звериной простотой. Ребенок, хилый и жалкий посланец безнадежного будущего, смотрит на все внимательно и равнодушно. Равнодушен и бог. Он молчит.

Страшный, мучительный, отталкивающий фильм.

Ищущий, мечущийся между горькой иронией и религиозной экзальтацией художник, художник огромной силы, завоевавший мировую славу и, следовательно, моральный авторитет у многих миллионов людей, облил грязью любовь, оклеветал человечество.

Размышляя о роли художника в обществе, Бергман привел легенду о том, что восстанавливать разрушенный Шартрский собор собрались тысячи безымянных людей всех классов, народов, профессий и работали, пока не возродили извечной красоты собора. Эта притча обнадеживала, Бергман предпочел всенародность, солидарность индивидуализму, «величайшему вреду для художественного творчества».

Какую же мерзкую химеру молчания прилепил сейчас Бергман к возводимому коллективно зданию искусства? Или это не химера, а гнилая балка, грозящая обвалом всему своду?

Герой одного из самых популярных фильмов Бергмана «Седьмая печать», странствующий рыцарь Антониус Блок, долго скитался по земле, опустошаемой войнами и чумой, и, повстречав наконец смерть, умолил ее обождать, пока он не найдет Истины, не поймет божьего промысла. К концу срока рыцарь понял, что истинна только смерть, но отдал свою жизнь в защиту простой семьи, лелеющей будущее — ребенка. Религиозный мистицизм фильма рассеивался верой в бессмертие человечества. Словно рыцарь Антониус Блок, долго скитался сам Ингмар Бергман по разным странам, эпохам, по разным событиям и проблемам, страдая и сомневаясь. И сейчас пришел к молчанию.

Он ошибся. В муках взаимной отчужденности, во лжи, грязи, духоте, предательстве умирает лишь часть человечества. Накипь. А человечество будет жить. А понимание, солидарность будут расти. И любовь останется как и была — вечно прекрасной, плодородной, облагораживающей людей.

Р. Юренев

«ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК»

(1924. Германия)



В истории немого германского кино нет, пожалуй, более простой и гуманной картины, чем эта. В середине 20-х годов в немецком кино формировалась новая кинематографическая школа. Она заявила о себе сразу тремя картинами: «Варьете», «Безрадостный переулок» и «Последний человек». Героями этих фильмов были не убийцы-параноики и тяжеловесные рыцари, а самые простые, заурядные люди — артисты цирка, безработные, престарелый швейцар. В германском кино утверждалось искусство жизненной правды, искусство критического реализма.

Фильм «Последний человек», премьера которого состоялась 23 декабря 1924 года в берлинском кинотеатре «Уфа-Паласт ам Цоо», был поставлен известным немецким кинорежиссером Фридрихом Вильгельмом Мурнау (1889—1931). Человек высокой культуры — в молодости он изучал историю искусств и философию,— Мурнау был учеником выдающегося реформатора немецкого театра Макса Рейнгардта. Первые его работы в кино — «Двуликий Янус» и «Замок Фогелот» — свидетельствовали об увлечении режиссера экспрессионизмом. О том, что увлечение это было серьезным, говорил и получивший сенсационную известность фильм «Носферату» (1922). Мурнау сам называл свою картину «симфонией ужасов». Действительно, чего только не было в фильме: и вампир, и загадочный корабль с черными парусами, и вырытые из могил гробы, и нашествие крыс, и ночные похождения духов. Все это должно было поражать зрителя холодным дуновением потустороннего мира.

...Прошло всего лишь два года, и бывший экспрессионист неожиданно для многих обнаружил черты яркого реалистического дарования. Мурнау был настоящим художником. Это и привело его к правде в искусстве. Рост демократических настроений в Германии тех лет немало содействовал повороту в творчестве режиссера. Свою новую картину Мурнау посвятил трагедии маленького человека в современном капиталистическом городе. Герой фильма — престарелый швейцар отеля. Вынужденный расстаться с пышной ливреей, он становится «последним человеком» — служителем при туалетной комнате. Этот сюжет мог бы произвести на свет очередную слезливую мелодраму, но, по счастью, попал в руки художников-реалистов.

Незабываем исполнитель главной роли Эмиль Яннингс. Его игра психологически достоверна. Для старого швейцара ливрея означает столь же много, как для гоголевского Акакия Акакиевича шинель. Рассказ о «последнем человеке» проникнут в фильме большой задушевностью и теплотой. Просто и радостно воспринимает жизнь старый швейцар, не прочь вкусно и плотно пообедать. И что греха таить — любит поважничать. Но как меняется он, когда хозяин отеля приказывает отнять у него ливрею. Опущенные плечи, погасший взгляд... По отзывам современников, непревзойденный мастер перевоплощения на сцене и на экране Эмиль Яннингс умел играть спиной почти столь же выразительно, как и лицом. Картина убеждает в этом.

Перед тем как выступить в роли швейцара Яннингс создал целую галерею исторических персонажей —королей, императоров, фараонов. Он был Генрихом VIII и Людовиком XV, Петром I и Нероном. Но это не помешало талантливому актеру глубоко и правдиво раскрыть внутренний мир «последнего человека». Трудно переоценить значение этого образа для германской кинематографии. Любовное изображение простой человеческой судьбы продолжает лучшие традиции немецкой литературы и искусства, для которых гуманизм был неотъемлемой чертой. Здесь духовная культура Германии как бы подает руку русской классической литературе, бравшей под свою защиту «униженных и оскорбленных». Образ старика швейцара в исполнении Эмиля Яннингса во многом перекликается с образом Поликушки, которого воплотил на экране в те же годы Москвин. Но есть и отличие. Жизнь Поликушки кончается трагически. Финал же «Последнего человека» буквально ошеломляет нас своей неожиданностью. Старик получает в наследство... миллионное состояние. Этот счастливый конец был введен в картину под давлением берлинской цензуры. Вынужденные подчиниться ей, авторы сумели, однако, остаться верными реализму. Фридрих Мурнау и Эмиль Яннингс остроумно используют приемы гротеска. Сверхъестественная случайность, по их замыслу, еще более подчеркивает бесчеловечность законов буржуазного общества. Мы без труда угадываем авторскую иронию.

Фильм «Последний человек» представляет большой интерес операторской работой. Оператор Карл Фрейнд совершенно по-новому применил съемку с движения. Камера поставлена на колеса, она повсюду и неотступно следует за героем, покачивается, когда тот пьян, приближает глаза его в минуту нестерпимой душевной боли. Съемочный аппарат, который в наши дни назвали бы «субъективной камерой», как бы проникает в психологию героя. В фильме множество крупных планов. Они передают тончайшие нюансы актерской мимики. Оператор не менее успешно использует искусство света и тени для лепки портретов, для более яркой обрисовки места действия — берлинских улиц, роскошных отелей, скудных дворов-колодцев, лестничных клеток.

Один из создателей «Кабинета доктора Калигари», художник-экспрессионист Вальтер Рёриг, подготовил вполне реалистические декорации, отвечающие замыслам режиссера и оператора. Но ни он, ни другие авторы фильма не забыли опыта экспрессионизма. В фильме успешно используются многие приемы подчеркнутой экспрессии, острой выразительности кадра.

«Последний человек» интересен как один из лучших образцов немецкой безнадписной драмы. В фильме Мурнау не было надписей. Все было понятно из развития сюжета и игры актеров. Лишь в американском варианте фильма появились две надписи. Первая из них гласила, что старик швейцар уволен от должности, и вторая — о том, что ему досталось миллионное наследство. Впрочем, для американского зрителя первая надпись ничего не говорила. Дело в том, что в Америке швейцар получает меньше, чем смотритель уборной. Поэтому для героя, по убеждению американцев, не было серьезных оснований приходить в отчаяние.

В 20-е годы «Последний человек» с успехом демонстрировался в нашей стране под названием «Человек и ливрея».

Прошло четыре десятилетия со дня премьеры... Картина выдержала самый трудный экзамен — испытание временем. «Последний человек» не только многократно упоминается в большинстве кинохрестоматий мира, но продолжает жить на экране. В дни Международной брюссельской выставки (1958) он был назван в числе двенадцати лучших фильмов всех времен и народов.

О. Якубович



АНГЛИЯ

Действие фильма «Уилл Адамс» происходит в семнадцатом веке. Это рассказ об английском матросе, спасшемся с потерпевшего кораблекрушение судна, добравшемся до берегов Японии и ставшем «первым белым самураем». Съемки фильма производятся в Японии, главную роль исполняет Питер О'Тул. Сценарий написан известным американским кинодраматургом, занесенным в свое время в черные списки Голливуда, Дальтоном Трамбо.

●

Кинокритик Питер Коуи в журнале «Филмз энд филминг» высоко оценивает произведение кинематографистов ГДР «Голый среди волков», называя его «умным, горьким фильмом». Автор статьи пишет, что наиболее правдивые фильмы о минувшей войне, и в частности о концентрационных лагерях, были созданы кинематографистами социалистических стран — СССР, Чехословакии, Польши. К этим же фильмам он причисляет и «Голый среди волков». Указав на некоторые, как ему кажется, сюжетные неточности, рецензент отмечает, что «достоинства фильма все же намного перевешивают его недостатки».

●

В любой статье или заметке в английской печати о фильме «Система» (режиссер Майкл Уиннер) отмечается прежде всего, что фильм не является экранизацией какого-либо произведения прозы или театральной драматургии, а создан по оригинальному сценарию — вещь неслыханная в современном английском кинематографе. Высокие достоинства этого сценария (написанного Питером Дрейпером) способствовали, по мнению английских критиков, появлению интересного и значительного фильма. Одним из самых лучших фильмов года называет его кинокритик Робин Бин.

Герои фильма — четверо молодых людей, живущих в курортном городке Рокехэм. Работа их — сезонная, она связана с обслуживанием курортников, наводняющих городок в летние месяцы, поэтому в течение восьми месяцев в году герои фильма томятся от бездействия. Впрочем, и в летние месяцы жизнь их довольно безрадостна, и вот, чтобы хоть как-то скрасить существование, один из них — фотограф на пляже — предлагает другим работать в дальнейшем по определенной «системе»: собирать совместно сведения о прибывающих в городок молодых курортницах и «распределять», кому какая достанется.

Однако не в самих сюжетных перипетиях усматривают критики силу фильма. «Важен не сам сюжет, — пишет тот же Робин Бин, — а тот мир, который предстает в фильме — мир, где извращены понятия о жизненных ценностях, где одна часть общества эксплуатирует другую... Мир, где царит скука... где отсутствуют жизненные интересы...»

Фильм показывает, отмечает критик, что и сам протест молодежи против уродливых условий существования принимает зачастую уродливые формы. В связи с этим Бин приводит высказывание автора сценария о том, что это «разрушительно и вредно не только по отношению к самим этим людям, но и по отношению к обществу, в котором они живут. Молодежь пытается воздвигнуть свою собственную шаткую мораль, ибо церковь и политические деятели утратили ныне во многом свое влияние».

«Наиболее опасным, — продолжает критик, — является то, что очень часто тот или иной так называемый нарушитель спокойствия более разумен, чем представители властей, которым положено воспитывать его и наблюдать за ним. Идеалы мертвы: считается, что совестливые, рассудительные, работящие люди — простаки, которых эксплуатирует, унижает и презирает правящий класс. Единственное, что почитается, — это деньги; деньги дают власть, а власть развращает того, кто обладает ею. Молодежь сейчас озлоблена и ожесточена с раннего возраста; общество приходит в ужас от ее выходок. Но именно это общество сотворило ее такою, какова она есть».

В заключение статьи Робин Бин пишет: «Майкл Уиннер называет «Систему» комедией, но смех этого фильма очень и очень горек».

ВЕНГРИЯ

Режиссер Золтан Варкони приступил к съемкам двухсерийного широкоэкранного фильма «Сыновья человека с каменным сердцем» по одноименному роману классика венгерской литературы Мора Йокаи. Фильм снимает оператор Иштван Хильдебранд. Роли исполняют Мария Шуйок, Тибор Бичкеи, Карой Меч, Геза Торди, Антал Пагер, Вера Семере, Илона Береш, Миртил Надаши, Дёнди Полони, Бела Барши. Работа над фильмом продлится около года. Зимние съемки группа предполагает производить в Ленинграде.

●

О судьбах крестьян одной деревушки за последние тридцать лет повествует фильм «Десять тысяч дней» (режиссер Ференц Коша, сценаристы Имре Дёндёши и Шандор Чор).

●

С большим успехом прошел в Венгрии советский кинофильм «Иоланта». Журнал «Фильм, синхаз, мужика» отмечает творческий успех Натальи Рудной, исполнявшей заглавную роль, и первоклассное мастерство видных советских вокалистов Галины Олейниченко, Ивана Петрова, Павла Лисициана.

●

Вышел на экран фильм «Да», снятый режиссером Дьёрдем Ревесом по сценарию Ивана Болдижара. Главный герой перенес во время войны тяжелое душевное потрясение, и только ценой больших страданий он вновь обретает идеалы своей юности. Ведущие роли в фильме «Да» исполняют Илона Береш и Иван Дарваш.

●

Закончены съемки фильма «Пришел таким, какой есть». Действие фильма развертывается непосредственно после освобождения страны от гитлеровцев. Сценарий написан по рассказу Имре Вадаса Дьюлой Хернади и Миклошем Янчо, постановщик картины Миклош Янчо. Оператор Тамаш Шомло. Вместе с венгерским актером Габором Козак, исполняющим главную роль, в фильме снимались выпускники ВГИКа Сергей Никоненко и Георгий Склянский.



ГДР

Студия ДЕФА совместно с германским телевидением работает над несколькими новыми художественными телефильмами. Режиссер Иоахим Хюбнер ставит пятисерийный фильм «Доктор Шлютер находит Германию» по сценарию Карла-Георга Эгеля. В главных ролях снимаются Отто Мелиес и советская актриса Лариса Лужина. Экранизируется роман Иоахима Вольгемута «Эгон и восьмое чудо света», рассказывающий о жизни молодежи республики. Режиссер Кристан Штейнке.

●

Новый телевизионный фильм «Погиб за жизнь» (сценарий Эдит и Вальтера Горриш, режиссер Курт Юнг-Альзен) рассказывает о совместной борьбе антифашистов различных национальностей в годы гражданской войны в Испании. Фильм «Погиб за жизнь» — вторая совместная постановка телевидения ГДР и английской фирмы «Контемпорери-фильм» (Лондон). Первой была картина «Присяга солдата Пулея», получившая первый приз (по категории телевизионных драм) на втором Международном фестивале телефильмов в Александрии.

●

Недавно немецкие телезрители увидели на своих экранах «Дядю Ваню» — это первая самостоятельная постановка пьесы А. П. Чехова Берлинским телевидением. Главные роли в спектакле, поставленном Хельмутом Шимансом, исполнили Альберт Хеттерле, Урсула Карусзайт, Дитрих Кёрнер, Ирма Мюнх.

ГВИНЕЙСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Президент республики Секу Туре пригласил в качестве советника по вопросам культуры известного американского киноактера и певца Гарри Белафонте. Белафонте будет участвовать в организации Центра африканского искусства в столице Гвинеи Конакри. Он же возглавит труппу Национального балета Гвинеи.

ИНДИЯ

На экраны Лондона вышел недавно фильм индийского режиссера Сатьяджита Рея «Богиня». Известный кинокритик Питер Коуи пишет в своей рецензии, опубликованной в октябрьском (1964) номере журнала «Филмз энд филминг»:

«Фильмы Сатьяджита Рея, которые так редко показываются в Англии, принадлежат к числу прекраснейших в мире. «Богине», снятой в 1960 году, было первоначально отказано в лицензии на экспорт, поскольку власти сочли, что показ в фильме распространенных в Индии суеверий может повредить престижу страны за границей. Вмешательство покойного Джавахарлала Неру, вступившегося за фильм, привело к снятию запрета...»

Основную тему творчества Рея критик определяет как конфликт между старым и новым в жизни Индии. В «Богине» этот конфликт приобретает трагическое звучание: невежество и суеверия, оставшиеся со времен британского владычества, приводят к разрыву между Умарасадом, студентом из Калькутты, и его женой Дойей, которую жители деревни принимают за земное воплощение богини Кали. Молодая женщина сходит с ума.

«Рей владеет безупречным чувством стиля, — отмечает рецензент. — Его «Богиня» — это маленький шедевр».

ИТАЛИЯ

«Приличное семейство» — так называется еще один фильм в эпизодах, поставленный молодым режиссером Уго Грегоретти по им же написанному сценарию. Это сатирическая комедия. Тема всех четырех эпизодов одна — жизнь современной буржуазной семьи. В числе актеров — Анни Жирардо, Анита Экберг, Сандра Мило, Тото, Амедео Надзари. Одну из главных ролей играет впервые выступающий в качестве киноактера режиссер Нанни Лой — постановщик фильмов «Четыре дня Неаполя» и «Пароль «Виктория».

●

Режиссер Джилло Понтекорво — постановщик фильмов «Капо» и «Большая голубая дорога» — работает над сценарием художественного фильма «Магия» — о различных суевериях, «чудесах» и «волшебстве».

Материал для своего нового фильма Понтекорво собирает в самых отдаленных уголках Италии, где посещает глухие селения и заброшенные деревушки, разыскивая гадалок и знахарей. Действие фильма «Магия» происходит в наши дни.

●

Марио Каротенуто до сих пор был известен как талантливый киноактер комедийного плана. Ныне Каротенуто выступает в роли сценариста и режиссера — он собирается ставить фильм «Ружье чести». «Ружье чести» — это обычное оружие сицилийского крестьянина — обрез, «люпара», с которым ходят на охоту на волков и в случае надобности сводят счеты с обидчиком. Каротенуто намеревается по-новому осветить проблемы Сицилии, где он долго жил в молодости, показать нравы и характеры ее жителей, вынужденных прибегать к помощи «люпары» нередко против своей воли, не находя иного способа для защиты справедливости. Исполнителей ролей в этом фильме Каротенуто ищет среди сицилийских крестьян.

●

В итальянской «коммерческой» кинопродукции появились фильмы нового для нее жанра — вестерны. Ставят их режиссеры Пьеро Пьеротти, Сиро Марчеллини, Серджо Леони, Марио Кайяно, набившие руку на лентах с псевдоисторическими и мифологическими сюжетами. Снимаются эти фильмы о «Дальнем Западе» чаще всего в павильонах или на Сицилии и Сардинии.

Вслед за ковбойскими картинами «Трое безжалостных» и «Семь долларов на красном» вышел широкоэкранный цветной фильм «Семеро из Техаса». Это фильм совместного итало-испанского производства, поставил его режиссер Маршан.

ПОЛЬША

Режиссер Казимеж Куц в творческом коллективе «Кадр» готовится к съемкам фильма «Последний» по сценарию Веслава Дымного, написанному им по собственному рассказу. Фильм будет посвящен проблемам, волнующим жителей прикарпатских сел. Куц



намерен также взяться за постановку фильма «Стефан». Сценарий для фильма пишут авторы одноименной пьесы Анджей Ярецкий и Мечислав Раковский.

●

Павел Коморовский работает над фильмом, сценарий которого написал известный автор фантастических произведений Станислав Лем по своей повести «Непотерянное время». Однако фильм не будет ни приключенческим, ни научно-фантастическим: действие его разыгрывается в годы оккупации Польши гитлеровцами, а в основе сюжета — история молодого врача.

●

Режиссер Здислав Кузьминский снимает в Гданьском порту фильм «Банда». Это история пяти молодых парней из исправительной колонии, увиденная глазами одного из этих ребят. Мирек жил в деревне, развлекался тем, что бросал камни в окна проходящих поездов, Фелек из Лодзи участвовал в кражах багажа на вокзале, Костек попал в исправительную колонию за драку. Сташек был грозой одного из варшавских кварталов... «Проблема воспитания молодежи одна из насущнейших проблем сейчас,— говорит режиссер. — Мы хотим поделиться нашими наблюдениями в этой области, подчеркнуть, что в воспитании молодых характеров важное место занимает семья. Мы рассказали о фатальном сплетении обстоятельств, жертвой которых стал наш герой. Сценарий написан Здиславом Скворонским, оператор Богумил Ламбах. Среди исполнителей — Мацей Даменцкий, Павел Галя, Яцек Доманский, Рената Коссобудска, Болеслав Плотницкий, Ежи Пшибыльский.

США

В новом фильме режиссера Фреда Циннемана «Вот конь Блед» Грегори Пек играет бывшего участника гражданской войны в Испании, сражавшегося за республику и живущего ныне во Франции близ испанской границы, а Энтони Куин — капитана испанской полиции, который по заданию франкистских властей должен обманом или силой заставить его вернуться в Испанию, где он должен быть арестован и судим.

Печать отмечает, что этот напряженно-сюжетный, приключенческий фильм отмечен явными антифранкистскими тенденциями, в связи с чем испанские власти не только запретили его показ, но и дали распоряжение препятствовать прокату в Испании всех фильмов, выпущенных той же фирмой («Коламбиа»).

Официально запрет фильма Циннеманна мотивирован тем, что он оскорбляет достоинство испанской полиции, показывая одного из ее офицеров как человека, имеющего любовницу и берущего взятки. Обозреватель журнала «Филмз энд филминг» в связи с этим иронически замечает: «А я-то думал, что диктатура Франко будет приветствовать фильм, в котором ее сатрапы показаны как почти человеческие существа».

Фильм «Вот конь Блед» вышел на экраны США, Англии и других стран в конце сентября, и его создатель Фред Циннеман уже приступил к новой работе. Это будет экранизация известной пьесы Артура Миллера «После падения», с большим ус-

ИТАЛЬЯНСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ О ПАЛЬМИРО ТОЛЬЯТТИ

Прогрессивная итальянская печать публикует высказывания, статьи, тексты писем и телеграмм ряда видных итальянских кинорежиссеров, кинодраматургов, киноведов и киноартистов, выражающих свою скорбь по поводу смерти Пальмиро Тольятти. Вот неполный список кинематографистов, выступивших в печати в связи с кончиной Тольятти: Джузеппе Де Сантис, Витторио Де Сика, Федерико Феллини, Алессандро Блазетти, Пьер Паоло Пазолини, Микеланджело Антониони, Чезаре Дзаваттини, Эдуардо Де Филиппо, Гуидо Аристарко, Эннио Де Кончини, от имени молодых кинорежиссеров — Марио Миссироли, редактор журнала «Фильмкритика» Эдоардо Бруно, Уго Пирро, Серджо Амидеи, Паоло Стоппа, Марио Солдати и другие.

Витторио Де Сика заявил: «Для меня это огромное горе. Речь идет об одном из самых печальных событий, которые когда-либо переживала Италия: о тяжелой потере для Коммунистической партии, рабочего класса, для всей страны».

Гуидо Аристарко, известный киновед и редактор журнала «Чинема нуово», закончил свое выступление следующими словами: «Со смертью Тольятти от нас ушел не только крупнейший международный политический деятель и основатель — вместе с Грамши — Итальянской коммунистической партии, но и великий гуманист».

В почетном карауле у гроба Тольятти кинематографистов представлял режиссер Лукино Висконти.

Газета «Унита» поместила взволнованный очерк о похоронах Тольятти, написанный кинодраматургом и теоретиком кино Чезаре Дзаваттини.

Кинематографисты-коммунисты и близкие к партии киноработники организовали киносъемку похорон Тольятти, вылившихся в грандиозную демонстрацию мощи и единства итальянских трудящихся. Координацией съемок, материал которых войдет в документальный фильм, посвященный памяти Тольятти, руководил режиссер-коммунист Глауко Пеллегрини. Съемки вели 13 операторских групп, в состав которых входили режиссеры Карло Лидзани, Элио Петри, Валерио Дзурлини, Читто Мазелли, Либеро Бидзари, Лино Миччике, Эннио Лоренцини, Марио Карбоне, Серджо Тау, Витторио Тавиани, Марио Бернардо и другие мастера кино, добровольно участвующие в создании этого фильма.

Г. Б.



пехом показанной в начале 1964 года в Нью-Йорке на Бродвее, а вслед за тем и во многих театрах различных стран мира. Как известно, пьеса Миллера в определенной мере автобиографична: герой ее, как и сам драматург, предстает перед комиссией по расследованию антиамериканской деятельности.

Постановщиком нью-йоркского спектакля был Элиа Казан, также подвергавшийся в свое время допросам в упомянутой комиссии; это была первая совместная работа Миллера и Казана после их творческого разрыва, последовавшего в 1952 году, когда они оба в период работы над спектаклем «Суровое испытание» («Салемские колдуньи») предстали перед комиссией. Фред Циннеманн также подвергался в начале 50-х годов допросам в этой комиссии.

●

Режиссер Джошуа Логан приступает к работе над фильмом «Не раскачивайте лодку» по сценарию Гора Видала (автора сценария фильма «Самый достойный»). Это будет, по словам обозревателя журнала «Филмз энд филминг», сатирический фильм, направленный против «правых экстремистов».

ФРАНЦИЯ

В Лионе состоялся IV конгресс деятелей независимого кино, на котором принято решение о создании постоянного информационного бюро для отбора и распространения независимых фильмов. Речь идет о прокате некоммерческих картин, созданных независимыми предпринимателями, то есть «умышленно забываемых и исключенных из нынешней прокатной сети» (как сказано в резолюции конгресса).

●

Новый фильм кинематографиста-океановеда Ива Кусто «Мир без солнца» снят во время экспедиции в Красное море. Он рассказывает о жизни группы ученых в течение месяца на дне моря в специальных домиках-батискафах без подъема на поверхность.

АКТЕРЫ-ПРОДЮСЕРЫ

Крупнейшие французские киноактеры, как известно, получают немалые гонорары. Однако они вовсе не расположены прокутить их сегодня, так как отнюдь не уверены в своем завтрашнем дне. Многие из них не просто откладывают «на черный день», но и находят куда более выгодное приложение своим капиталам. Об этом сообщил недавно еженедельник «Ар». Рассказывая о новой кинокомпании «Габен—Фернандель» («Гафер»), «Ар» отмечает, что все большее число крупнейших актеров создает свои компании для того, чтобы избежать вмешательства налогового инспектора, «безжалостного к прямому заработку актера». В тех случаях, когда актер является еще и продюсером, он получает ряд льгот, да и само «продюсерство» освобождает его от многих личных затрат.

Еженедельник называет имена популярных актеров, ставших продюсерами. Ален Делон вместе с бывшим журналистом Жоржем Бомом основал фирму «Дельбо-продюксьон», Бурвиль — «Компанию по производству фильмов Рэмбур». Брижитт Бардо имеет акции «Продюксьон женераль дю фильм». Ив Робер и Даниэль Делорм возглавляют компанию «Продюксьон Гевиль».

Помимо сферы кинематографической, некоторые актеры получают немалые доходы и другими путями. Так, Жан-Поль Бельмондо стал одним из совладельцев крупной компании по производству вин в Бургундии. Мари Лафоре получает доходы от косметики, Дани Саваль — химчистки и крашения. Жак Шаррье владеет антикварной лавкой в Монфор-Ламори.

Напомним, что крупнейший американский актер Джек Леммон (см. его статью в журнале «Искусство кино», 1964, № 9) назвал актерскую профессию «рискованной». Практицизм французских актеров — не блажь. Он продиктован неустойчивым положением художника в капиталистическом мире.



Фернандель и Жан Габен



●

Известный писатель, автор ряда сценариев Жан Кейроль дебютировал в качестве режиссера. Сценарий фильма «Помилование» написан им же совместно с Пьером Дюраном. В фильме рассказывается о предателе, выдававшем во время войны своих друзей оккупантам, который возвращается на место преступления, чтобы изъять компрометирующие его документы... В главных ролях: Мишель Пикколи, Даниэль Даррье и Эммануэль Рива.

●

На французские экраны вышел новый фильм «Поезд», поставленный американским режиссером Джоном Франкенхаймером по сценарию Франклина Коэна и Фрэнка Девиса при участии с французской стороны режиссера Бернара Фарреля и сценаристов Альбера Юссона и Вальтера Бернстейна. Это франко-итальянская совместная постановка, прокатом которой занимается голливудская компания «Юнайтед артистс». В основе сценария — глава из книги бывшей хранительницы Музея импрессионистов Розы Вайан «Фронт искусства».

В книге Розы Вайан рассказывалось о том, как в августе 1944 года, перед самым изгнанием нацистов из Франции, они решили вывезти в Германию награбленные произведения искусства. 140 ящиков с работами Дюфи, Сезанна, Моне, Ренуара, Пикассо, Ван-Гога были погружены в поезд и должны были отправиться в Германию. Розе Вайан удалось предупредить организацию движения Сопротивления железнодорожников, которые, переправляя поезд с одного пути на другой, с одной дороги на другую, «дотянули» до вступления частей армии генерала Леклерка в Париж.

Авторы использовали этот исторический факт для создания картины, которая очень по-разному оценивается французской критикой.

Прогрессивная печать горячо приветствует фильм. Она рассматривает его как воздание должного героизму движения Сопротивления на транспорте. «Это обобщенное повествование о всех действиях железнодорожников во время немецкой оккупации»,— пишет «Юманите». «Прекрасный, великолепный фильм, прославляющий действия группы Сопротивления «Резистанс-Фер», — восклицает автор статьи в «Либерасьон».

Возражения некоторых критиков вызывает то обстоятельство, что «французское Сопротивление, как оно показано в картине, несколько напоминает современный вестерн, а события, связанные со спасением произведений искусства, смахивают на приключение, связанное с завоеванием Запада» (газета «Монд»). В фильме снимались крупнейшие актеры различных стран — Берт Ланкастер, Мишель Симон, Сюзанна Флон, Жанна Моро, Пол Скофилд. Авторы статей в «Юманите» и «Либерасьон» оценивают работу актерского ансамбля очень высоко, некоторые другие критики — более сдержанно.

Мнения о фильме высказываются различные. Однако дело в конце концов не в этом. Главное, что сделан фильм о важнейшей для истории Франции эпохе, фильм, который французские кинематографисты почему-то не смогли поставить. Вероятно, такой мастер, как Рене Клеман, создавший знаменитую «Битву на рельсах» и превосходно знающий материал, сделал бы более убедительную по психологическим мотивировкам и отдельным ситуациям картину. Но вместо этого он снял недавно детектив. Картину о французском Сопротивлении создал американский режиссер. Не сказывается ли в критических нападках некоторых французских газет потревоженная совесть?

●

Режиссер Пьер Каст ставит детектив «Треугольник», действие которого развертывается в наши дни в высших финансовых кругах. В главных ролях: Пьер Брассер, Лоран Терзиев, Сильвия Кошина, Лили Пальмер.

ФРГ

Режиссер Курт Гофман с помощью чехословацких кинематографистов завершил работу над двумя фильмами — «Замок Грипсхольм» и «Дом на Капровой улице». В беседе с журналистами Гофман рассказал о своих дальнейших планах. Во-первых, это экранизация пьесы Курта Гётца «Д-р медицины Преториус» с Гейнцем Рюманом и Лизелоттой Пульвер в главных ролях. Как продюсера его привлекает мысль о создании второго фильма о «Вундеркиндах» или картины на тему «Швейк в Бонне». Кроме того, Гофман намерен работать над новым фильмом с чехословацким писателем Людвиком Ашкенази.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Быту чешской молодежи, вопросам любви, дружбы, поискам своего места в нашей действительности посвящается киноповесть «Ветер поет песенку», которую ставит на киностудии в Готтвальдове молодой режиссер Вацлав Таборский. В главных ролях—учащиеся пражских школ.

●

Молодой режиссер-документалист Эвальд Шорм ставит свой первый художественный фильм «Отвага для будней». В центре его — проблемы, волнующие молодых рабочих. В главных ролях: Яна Брейхова, Ян Качер, Йозеф Абрхам, Властимил Бродский.

●

Драматург Павел Когоут (автор известной советским зрителям пьесы «Такая любовь») решил попробовать свои силы в кинорежиссуре. Его режиссерским дебютом будет трагикомедия «Условная свадьба».

●

Стихотворение С. Маршака «Багаж» положено в основу одноименного кукольного фильма режиссера Яна Карпаша.

●

Чехословацкие кинематографисты готовят фильм «Фальстаф» по мотивам Шекспира. Сценарий написали Ян Верих и Войтех Ясный, ставит картину Войтех Ясный (режиссер фильма «Вот придет кот»).

●

В первой половине ноября в Брно состоялась вторая международная киноярмарка, на которую представили свои фильмы 93 фирмы из более чем двадцати государств. На ярмарке было представлено 200 полнометражных и 500 короткометражных картин.

ФИЛЬМ О ПОКУШЕНИИ НА ГЕЙДРИХА

Одно из наиболее драматических событий, происшедших в годы второй мировой войны,— покушение на «имперского протектора Чехии и Моравии» обергруппенфюрера СС Рейнхарда Гейдриха — стало темой нового чехословацкого фильма «Покушение».

Авторы фильма опирались в своей работе на документальные материалы. Фильм повествует о судьбе семи парашютистов, начиная с их подготовки в шотландском лагере вплоть до совершения покушения и последней схватки в одной из пражских церквей. Режиссер фильма Иржи Секвенс характеризует фильм как «героическую балладу».



Гейдрих и адмирал Канарис встретились за неделю до покушения в соборе св. Вита в Пражском кремле



Парашютист Ота бросает смертоносную бомбу

Парашютисты сражаются на клиросе церкви св. Кирилла и Мефодия





Парашютист Зденек, автомат которого дал осечку перед автомобилем Гейдриха

Фото Иржи Стаха

Материал прислан агентством ЧТА



ЮГОСЛАВИЯ

Журнал «Филмски свет» опубликовал в одном из последних номеров материалы, посвященные совместным постановкам югославских кинематографистов с другими странами. Автор статьи «Наши дилеммы» отмечает, что увеличение количества «копродукций» — палка о двух концах, ибо это неизбежно ведет к уменьшению числа фильмов отечественного производства. Отмечая, что подавляющее большинство «копродукционных» фильмов не обладает высокими художественными достоинствами, автор статьи в качестве примера наиболее плодотворного и подлинно творческого сотрудничества называет фильм «Олеко Дундич» — совместную работу югославских и советских кинематографистов (фильм был поставлен в 1958 году Леонидом Луковым).

В этом же номере журнал публикует беседу с режиссером Здравко Велимировичем, одним из постановщиков находящегося ныне в производстве нового советско-югославского фильма «Проверено, мин нет» (вместе с Велимировичем фильм ставит советский режиссер Юрий Лысенко). Велимирович сообщил, что среди югославских актеров, занятых в фильме,— Бранко Плеша (исполнитель заглавной роли в «Олеко Дундиче»), Бата Живойинович, Никола Попович и другие.

Натурные съемки проводятся в Белграде, а павильонные — на киностудии имени А. П. Довженко в Киеве.

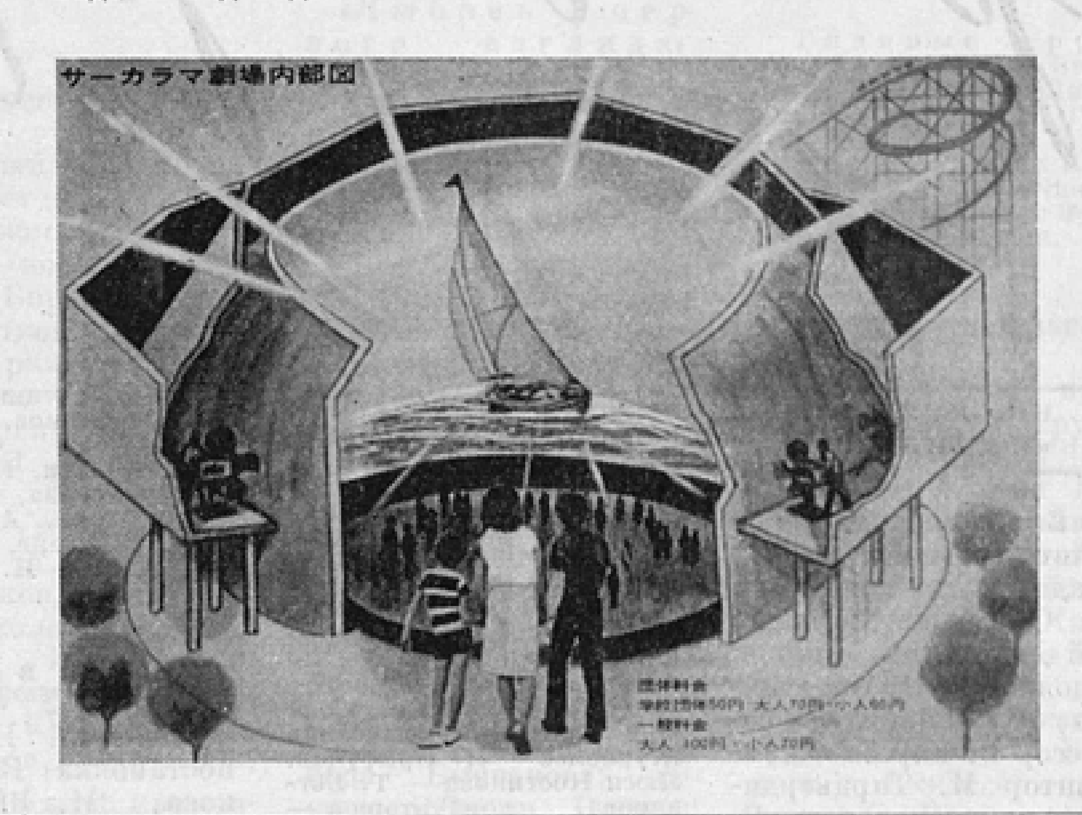
Журнал сообщает и о других постановках, осуществляемых югославскими кинематографистами совместно с зарубежными студиями.

В частности, «Авала-фильм» приступает к съемкам фильма по известной повести Гарриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Это будет фильм совместного югославо-итало-западногерманского производства. Главную роль исполнит Джон Китцмиллер. На роль Стенли приглашен Джеймс Мэсон, а Гарри будет, вероятно, играть Омар Шариф.

ЯПОНИЯ

В Токио с большим успехом демонстрируется советская кинопанорама, для которой выстроен специальный театр.

На фото — рисунок из токийской газеты «Хоочи», в котором художник выразил свое впечатление от фильма «На воде и под водой».



ЛУЧШИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ МИРА

В рамках Международного фестиваля короткометражных и документальных фильмов в Мангейме (ФРГ) была проведена международная неделя кино 1964 года. Ее главным событием было опубликование результатов анкеты-референдума, проведенного среди 81 историков кино, критиков и мастеров документального кино из 24 стран. Участники опроса должны были ответить на вопрос, какие двенадцать документальных фильмов они считают лучшими в истории мирового киноискусства. Мангеймский референдум задуман как своеобразное продолжение опроса историков кино и кинокритиков разных стран о лучших двенадцати художественных фильмах в истории мирового кино, проведенного в Брюсселе в 1958 году. Тогда на первое место по числу голосов вышел «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, а «Мать» Вс. Пудовкина и «Земля» А. Довженко вошли в дюжину лучших.

Результаты Мангеймского референдума также принесли победу фильмам советских кинодокументалистов — они получили три места из двенадцати. Понятие документального фильма многими зарубежными критиками трактуется шире, чем у нас. Поэтому в число лучших документальных фильмов мира вошла и картина С. Эйзенштейна «Старое и новое». Ниже приводится список двенадцати лучших документальных фильмов мира в порядке полученных ими голосов участников анкеты-референдума:

«Нанук с Севера» (режиссер Роберт Флаэрти, 1920), «Ночная почта» (режиссеры Г. Уотт и Б. Райт, 1936), «Турксиб» (режиссер В. Турин, 1929), «Берлин — симфония большого города» (В. Руттман, 1927), «Человек с киноаппаратом» (Д. Вертов, 1928), «Луизианская повесть» (Р. Флаэрти, 1948), «Фарребик» (Ж. Рукье, 1946), «Ночь и туман» (А. Рене, 1955), «Старое и новое» (С. Эйзенштейн, 1929), «Рыбачьи суда» (Д. Грирсон, 1929), «Испанская земля» (Й. Ивенс, 1937), «Земля без хлеба» (Л. Бюнюэль, 1932).

Организаторы референдума опубликовали также список документальных фильмов, не вошедших в число двенадцати лучших, но занявших места среди первых тридцати. В него входят советские фильмы «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Три песни о Ленине» Д. Вертова, «Битва за нашу Советскую Украину» А. Довженко.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Большая руда», 9 ч.

Автор сценария Г. Владимов; постановка В. Ордынского; главный оператор Г. Лавров; художники: И. Пластинкин, А. Вайсфельд; режиссер В. Березко; композитор М. Таривердиев; звукооператор Р. Маргачева; оператор комбинированных съемок В. Жанов.

Роли исполняют: Е. Урбанский, В. Санаев, С. Любшин, Б. Юрченко, М. Глузский, Р. Хомятов, Ю. Легков, Л. Лужина, И. Макарова, В. Никулин, Г. Жженов, С. Жгун.

В эпизодах: С. Андреев, В. Бурлакова, Н. Белобородова, В. Березко, Л. Драновская, Е. Дубасов, С. Коновалова, Н. Кашинцева, Г. Крашенинников, В. Лебедев, В. Приходько, В. Рождественский, Н. Симкин, Е. Харитонов.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Мне двадцать лет», 2 серии, 18 ч.

Авторы сценария: М. Хуциев, Г. Шпаликов; режиссер-постановщик М. Хуциев; главный оператор М. Пилихина; художник И. Захарова; режиссер П. Познанская; композитор Н. Сидельников; звукооператор А. Избуцкий; операторы: А. Антонов, Ю. Постников.

В ролях: Сергей Журавлев — В. Попов, Николай Фокин — Н. Губенко, Слава Костиков — С. Любшин, Аня — М. Вертинская, Ольга Михайловна Журавлева — З. Зиновьева, Вера Журавлева — С. Старикова, младший лейтенант Александр Журавлев — Л. Прыгунов, Люся Костикова — Т. Богданова, кондукторша — Л. Селянская, Кузьмич — Саша Блинов, отец Ани — Л. Золотухин, Черноусов — П. Щербаков, Владимир Васильевич — Г. Некрасов, друг — В. Захарченко.

В эпизодах: А. Тарковский, Д. Федоровский, А. Кончаловский, С. Светличная, О. Гобзева, П. Фанн, М. Липейко, Н. Рязанцева, Т. Якименко, Г. Шабанова, А. Ладынин, А. Майоров, Л. Расстригина, Л. Аникундинов, В. Денисов, Э. Адамовская, Ю. Пьянков, В. Пешкин, Е. Максимов, Р. Накопятов, В. Краснов, Н. Сигал.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Государственный преступник», 10 ч.

Сценарий А. Галича; постановка Н. Розанцева; главный оператор А. Чиров; главный художник С. Малкин; режиссер Н. Русанова; композитор Н. Червинский; звукооператор Ю. Салье; оператор К. Соловьев.

В фильме снимались: А. Демьяненко, А. Покровская, С. Лукьянов, П. Кадочников, К. Лучко, О. Жаков, В. Никитенко, Б. Фрейндлих, А. Момбелли, Н. Корнева, О. Лукьянова, С. Крылов, Я. Кубилис, А. Павлычева, В. Зенберг, Е. Барков, В. Клинт, Н. Кузьмин.

●

«Барбос в гостях у Бобика», 2 ч.

Сценарий Н. Носова; постановка В. Мельникова, М. Шамковича; главный оператор А. Дибривный; художник И. Каплан; композитор М. Кажлаев; звукооператор Л. Вальтер. Комбинированные съемки: оператор Н. Вихрова; художник Е. Владимиров; дрессировка животных — Л. Островецкая.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Карты», 2 ч.

Автор сценария и режиссер Р. Сергиенко; оператор В. Квас; художник Э. Шейкин; композитор Л. Грабовский; звукооператор А. Лупал.

В ролях: А. Таршин, Д. Капка, Е. Черни, С. Сибель, В. Васильев, В. Марченко.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Рогатый бастион», 8 ч., цветной.

Автор сценария А. Макаенок; режиссер-постановщик П. Василевский; главный оператор В. Окулич; оператор В. Орлов; режиссеры: Р. Дзодзиева, Ю. Рыбченок; художник В. Белоусов; композитор М. Марутаев; звукооператор В. Демкин.

Роли исполняют: П. Кормунин, О. Хорькова, А. Грибов, С. Блинников, В. Ратомский, П. Константинов, Ф. Ферапонтов, А. Обручева, Р. Криницына, Р. Филиппов, А. Барановский, Е. Кравченко, И. Лаптинский, Е. Ковалева, М. Зинкевич, Л. Рынкович, В. Былинский, А. Белов, Ю. Галкин, Г. Толкачева, Т. Николаева, Ф. Щурбакова, С. Милицын, В. Шрамченко, Л. Баранчик.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«На краю тайны», 1 ч.

Автор сценария И. Адабашев; текст Е. Аграновича; читает Н. Александрович; режиссер Р. Давыдов; художник-постановщик А. Винокуров; оператор Б. Котов; композитор Т. Корганов; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: О. Сафронов, В. Зарубин, Г. Баринова, Б. Чани, Г. Сокольский, В. Пекарь, В. Попов, Л. Попов, Ю. Кузюрин, Б. Петин, А. Солин, А. Носырев.

● «Жизнь и страдания Ивана Семенова» (по повести Л. Давыдычева), 2 ч., цветной.

Сценарий А. Хмелика; режиссеры-художники: В. Курчавский, Н. Серебряков; оператор Т. Бунимович; композитор А. Бабаев; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: В. Шилобреев, П. Петров, М. Зубова, Ю. Кузюрин, Т. Полетика. Куклы и декорации выполнили: В. Куранов, О. Масаинов, П. Гусев, Б. Караваев, В. Абакумов, Л. Лютинская, С. Знаменская, В. Калашникова, Г. Геттингер, М. Чеснокова, Ф. Олейников, С. Этлис, В. Ладыгин, П. Лесин под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: К. Румянова, Т. Дмитриева, А. Дмитриева, М. Яншин, А. Папанов, Г. Вицин.

● «Шайбу! Шайбу!», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Кумма, С. Рунге при участии Б. Дежкина; режиссер Б. Дежкин; композитор А. Варламов; художники-постановщики: С. Русаков, Б. Дежкин; художники-мультипликаторы: В. Долгих, В. Арсеньев, В. Карп, А. Солин, С. Дежкин, Б. Дежкин; оператор Е. Петрова; звукооператор Б. Фильчиков.

● «Страна Оркестрия», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Рапопорт; режиссер-постановщик А. Каранович; операторы: Н. Гринберг, М. Каменецкий; художники-постановщики: В. Василенко, А. Спешнева, Ф. Збарский; композитор Н. Богословский; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы кукловоды: Ю. Клепацкий, М. Бузинова, И. Доукша, П. Петров, М. Портная; куклы и декорации выполнили В. Куранов, П. Гусев, О. Масаинов, В. Петров, Л. Лютинская, С. Этлис, Ф. Олейников, З. Закс под руководством Р. Гурова.

● «Светлячок» № 5, 1 ч., цветной.

Сценарий Ж. Витензон; текст песен Г. Сапгир; режиссеры и художники -постановщики: В. Бордзиловский, Ю. Прытков; художники: Г. Аркадьев, В. Валерьянова; композитор М. Меерович; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Ризо; художники - мультипликаторы: А. Абаренов, В. Арбеков, В. Бобров, Н. Богомолова, Е. Вершинина, И. Давыдов, С. Жутовская, В. Зарубин, Ю. Кузюрин, А. Петров, Б. Чани.

Актеры: М. Виноградова, К. Румянова, Г. Иванов.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Майя Плисецкая», 7 ч.

Сценарий В. Комиссаржевского; режиссер В. Катанян; оператор А. Хавчин; текст читает Л. Хмара; художник В. Седов; звукооператор З. Уздин.

В фильме участвовали артисты Государственного академического Большого театра СССР М. Плисецкая, Д. Бегак, В. Васильев, Ю. Жданов, М. Лиепа, В. Тихонов, Н. Фадеечев.

«Фитиль» № 26 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Патологический случай» («Мосфильм»).

Автор С. Михалков; режиссер и исполнитель ролей И. Ильинский; оператор А. Кальцатый.

«Ударная стройка» (Центральная студия документальных фильмов).

Авторы: С. Киселев, Ю. Яковлев; режиссер-оператор С. Киселев.

«Любовь с первого взгляда» («Мосфильм»).

Автор и режиссер Е. Карелов; оператор М. Дятлов.

В ролях: Б. Новиков, В. Орлова.

Главный редактор С. Михалков. Режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Между рельсами», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Свобода Бычварова; режиссер Вилли Цанков; оператор Эмил Рашев; художник Младен Младенов; композитор Кирилл Дончев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Роли исполняют и дублируют: Елица — Маргарита Чудинова (дублирует О. Громова), Грета — Румяна Гайтанджиева (К. Румянова), бабушка — Радка Сарафова (Н. Никитина), Христо — Стоян Гыдев (Н. Граббе), начальник полиции — Стефан Илиев (Р. Чумак), агент — Веско Досев (А. Сафонов).

● «Приключение в полночь» (по мотивам одноименной повести Андрея Гуляшки), 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Авторы сценария: Кирилл Войнов, Антон Маринович; режиссер Антон Маринович; оператор Христо Вылчанов; художник Рандю Рандев; композитор Атанас Бояджиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют: Весела Радаева, Любомир Димитров, Найчо Петров, Георгий Черкелов.

Роли дублируют: А. Кончакова, Ф. Яворский, В. Файнлейб, А. Карапетян.

● «Карбид и щавель», 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, группа «Красный круг», ГДР.

Автор сценария Ганс Олива; режиссер Франк Бейер; оператор Гюнтер Марчинковский; художник Альфред Хиршмайер; композитор Иоахим Верцлау.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: Эрвин Гешоннек, Марита Бёме, Маня Беренс, Марго Буссе, Рудольф Асмус, Ханс-Дитер Шлегель, Фред Дельмаре.

Роли дублируют: Ю. Чекулаев, Д. Столярская, О. Громова, З. Чекулаева, Г. Юдин, К. Карельских, К. Барташевич.

● «Морской кот», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Петре Лускалов, Владимир Попеску; режиссер Георге Турку; оператор Жан Пьер Лазар; художник Штефан Маритан; музыка Тибериу Олах.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют: Леопольдина Бэлэнуце, Виктор Рябенджук, Коля Реуту, Тома Димитриу, Николас Сиретяну, Юрие Дарие.

Роли дублируют: Н. Гребешкова, А. Кузнецов, В. Тихонов, Б. Кордунов, К. Барташевич, Б. Баташев.

●

«Страх» (по мотивам романа Э. Фикера «Девятнадцатый километр»), 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Любомир Можный, Петр Шульхоф; режиссер Петр Шульхоф; оператор Бедржих Батька; художник Карел Лиер; музыка Вацлава Лидль.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Калаш, майор — Рудольф Грушинский (дублирует А. Задачин), Варга, его помощник—Радослав Брзобогатый (Г. Юдин), Богумил Пацер, фотограф — Богуш Загорский (В. Балашов), Гадраба, его заместитель — Вацлав Логинский (Ч. Сушкевич), Мильнерова — Ярмила Смейкалова (Н. Никитина), Вера Климова —Хельга Чочкова (К. Румянова).

●

«Во имя славы» (по роману Говарда Спринга), 9 ч.

Производство Дж. Артура Рэнка «Ту Ситиз-фильм», Англия.

Автор сценария Найгел Балчин; режиссер Рой Болтинг, оператор Гюнтер Крампф; художник Джон Хауэлл; композитор Джон Вулдридж; продюсер Джон Болтинг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Хеймер Редшоу — Майкл Редгрейв (дублирует Р. Чумак), Энн — Розамунд Джон (Е. Тэп), Том Хэнцуей — Бернард Майлз (А. Тарасов), леди Летиция — Карла Леманн (Д. Столярская), Арнольд Райерсон — Хью Берден (А. Сафонов), тетушка Лиззи — Марджери Филдинг (Я. Жеймо), граф Лоствител—Сеймур Хиккс (Л. Потемкин), Хеймер в детстве—Антони Уейгер (Игорь Крол).

●

«Как важно быть серьезным» (по одноименной пьесе Оскара Уайльда), 9 ч.

Производство «Дженерал филм Дистрибьюторс Лимитед», Англия.

Режиссер Энтони Асквит; оператор Десмонд Дикенсон; художник Кармен Дилон; композитор Бенджамин Френкель; продюсер Тедди Бэрд.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Т. Родионова; звукооператор дубляжа Е. Генина.

Роли исполняют: Эрнест Уортинг — Майкл Редгрейв, Ситон — Ричард Уотис, Алджернон Монкриф — Майкл Денисон, Лейн —Уолтер Хад, леди Брэкнелл — Эдит Эванс, Гвендолен Ферфекс — Джоан Гринвуд, Сесили Кардью — Дороти Тьютин, мисс Призм — Маргарет Рутерфорд, Чезюбл — Майлз Мэллисон, Мерримен — Обри Мейтер.

Роли дублируют: Эрнест — С. Юрский, Ситон — Е. Барков, Алджернон — А. Демьяненко, Лейн — В. Павлов-Сильванский, леди Брэкнелл— М. Призван-Соколова, Гвендолен — Л. Чупиро, Сесили — Т. Тарасова, мисс Призм — Е. Лосакевич, Чезюбл — Н. Гаврилов, Мерримен — А. Ардн.

●

«Поход на Рим», 9 ч.

Производство «Фэр фильм» (Италия) совместно с «Орсей фильм» (Франция).

Авторы сценария: Адже, Руджеро Маккари, Сандро Континенца, Фурио Скарпелли, Гиго де Кьяра, Этторе Скола; режиссер Дино Ризи; оператор Альфио Контини; художник Уго Периколли; композитор Марчелло Джомбини.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Доменико — Витторио Гассман (дублирует Н. Александрович), Умберто —Уго Тоньяцци (Ю. Саранцев), капитан Паолинелли— Роже Анин (Ф. Яворский), Маркаччи — Марио Брега (Н. Граббе), капитан королевских войск — Жерар Ландри (Р. Чумак).

●

«Кто вы, доктор Зорге?», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Совместное франко-итало-японское производство: «Терра-фильм», «Синетель-Сильвер фильм», «Сите-фильм», «Пат-фильм» (Париж), «Джолли-фильм» (Рим), «Сётику» (Токио).

Авторы сценария: Ив Чампи, Р. М. Арло; режиссер Ив Чампи; операторы: Т. Убуката, Е. Вилербю; композитор Серж Ниг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Рихард Зорге — Томас Хольцман (дублирует Н. Александрович), Ганс-Отто Мейсснер (С. Курилов), Юки Сакураи — Кейко Киси (Д. Столярская), Макс Клаузен — Марио Адорф (К. Тыртов), Анна Клаузен — Надин Базиль (Т. Семина), Серж де Брановски — Жак Бертье (А. Карапетян), Лили Браун — Ингрид Ван Берген (С. Холина), Фон Акк— Вильгельм Бархерт (К. Николаев), Мейссингер —Бой Гобер (В. Тихонов), Альбрехт Вольф — Рольф Кучера (К. Михайлов), полковник Фудзимори — Эйтара Одзава (Ч. Сушкевич), Эдит де Брановски —Франсуаза Спира (Е. Тэн), Эльза Вольф — Адельгейда Зеек (Н. Никитина), Одзаки — Акира Ямануци (Ю. Чекулаев).

●

«Прекрасная американка», 10 ч.

Производство «Фильм Д'Ар», «Панорама фильм», «КОРФЛОР», «ККФК», «Карлтон Континенталь», Франция.

Авторы сценария: Робер Дери, Пьер Черниа, Альфред Адам; режиссер Робер Дери; оператор Гислен Клоке; художник Люсьен Агеттан; композитор Жерар Кальви.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Марсель — Робер Дери (дублирует А. Кузнецов), Полетт — Колетт Броссе (С. Холина), Альфред — Альфред Адам (Г. Георгиу), директор завода — Бернар Деран (К. Карельских), министр — Бернар Лавалетт (Ю. Чекулаев), мадам Люканзас — Анни Дюко (С. Коновалова), Вирало, начальник цеха, Вирало, комиссар полиции— Луи де Фюнес (З. Гердт).

●

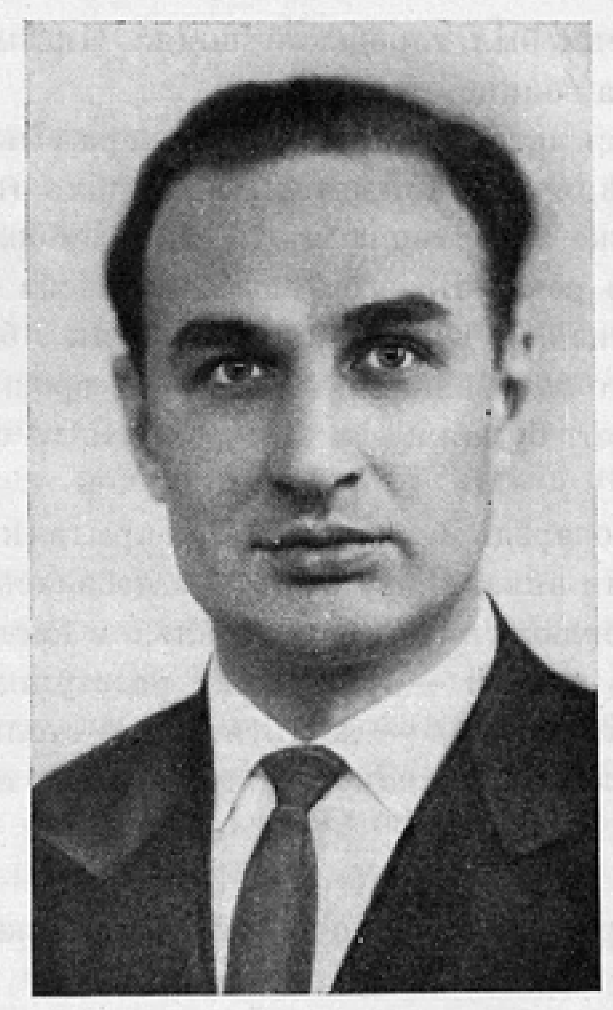
«Чудо отца Малахиаса» (по мотивам романа Брюса Маршалла), 10 ч.

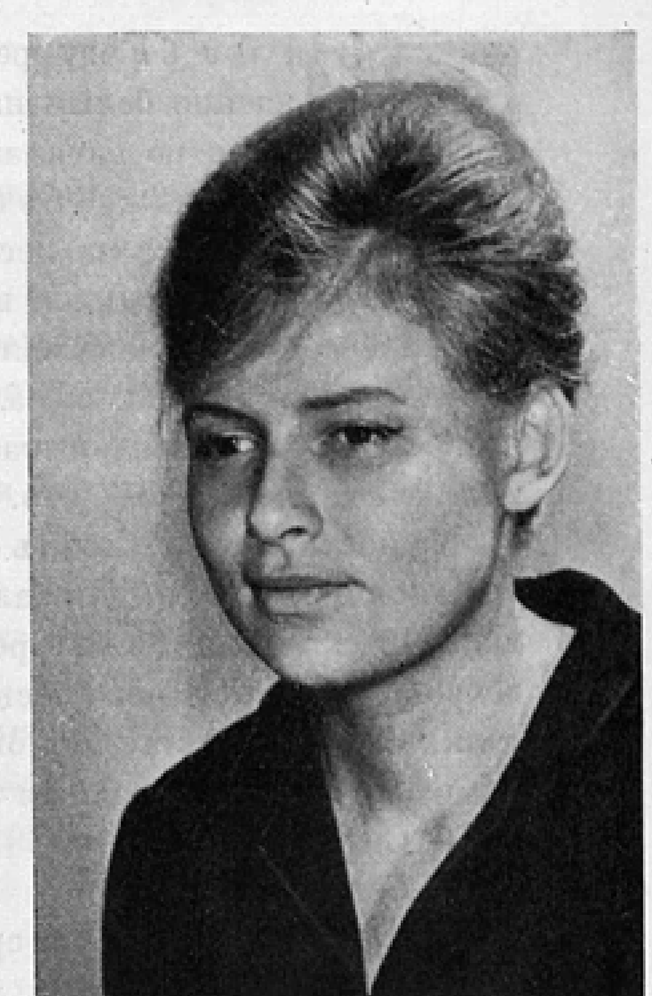
Производство «Дойче фильм Ганза» в содружестве с Иохеном Северином, ФРГ.

Авторы сценария: Хайнц Паук, Бернгард Викки; режиссер Бернгард Викки; оператор Клаус фон Раутенфельд; художники: Отто Пишингер, Эрнст Шомер; композитор Ганс-Мартин Маевский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Малахиас — Хорст Больман (дублирует А. Карапетян), епископ — Курт Эрхардт (Я. Беленький), Рудольф Ройшер — Гюнтер Пфитцман (В. Дружников), Нелли — Карин Хюбнер (С. Холина), Хельга Гласс — Кристиана Нильсен (Н. Самсонова), Ивонна — Зента Бергер (В. Петрова), Кристиан — Пинкас Браун (В. Прокофьев).







В. ЕЖОВ, В. РЯЗАНЦЕВА

ПОВЕСТЬ О ЛЕТЧИЦЕ



На том берегу реки был городской пляж. Чистый песок казался совершенно белым на солнце.

Еще не началась летняя суета, только вчера выкрасили скамейки, грибки и ларек, но к пляжу уже причаливали катера, и поодаль от надписей «Осторожно, окрашено» валялись на песке загоравшие люди, и волейбольный мяч по законам пляжной игры стремился в реку. Во всем еще была весна — и в том, как девушки несмело, медленно раздевались, и в том, как пробовали у берега, холодна ли вода. И еще с непривычки казалось смешным, что кто-то ерошит волосы, высыпая из них песок, и пришлепывает бумажку к носу, а кто-то скачет у воды на одной ноге и держится за ухо.

На мостках выстроилась очередь мальчишек. Они прыгали в воду. Того, кто задерживался на краю, сталкивали вниз. В эту очередь затесалась женщина, не очень молодая, толстеющая, в выгоревшем, в горошек купальном костюме. Она честно встала в хвост, но вдруг оказалась первой — мальчишки расступились, ухмыляясь и подталкивая друг друга. Она оглянулась — не хотят ли ее столкнуть, но они смотрели на нее со снисходительным любопытством, и только кто-то издали крикнул:

— Сигай, тетенька!..

— Солдатиком!

Женщина прыгнула, и сразу несколько голосов восторженно отметили:

— Пузом!

Она вынырнула, улыбаясь. Мокрая косынка, зацепившись за волосы, болталась у нее на затылке.

Она пошла по проглаженному прибоем песку, но не в сторону пляжа, а в другую сторону — к пустынной песчаной косе.

«Один, два, три, четыре, пять»,— пробовали громкоговоритель, но музыка уже гремела на пляже — на песке стоял красивый заграничный приемник, и все невольно двигались в такт, только один человек отошел подальше и прислушивался к писку своего карманного радио. А на косе все-таки было потише. Женщина плюхнулась на песок, раскинула руки и закрыла глаза.

Рядом возились два мальчика. Они проложили в песке каналы, устроили плотины и водохранилища.

— Тетя Надя, а я на спинке научился, смотрите!

Старший — ему было лет восемь — залез в воду, лег на спину, но захлебнулся и, отфыркиваясь, встал на дно.

— А когда вы уходили, все время получалось.

Гремели поезда на мосту, на той стороне неожиданно громко гудели маленькие черные грузовые пароходы — город не позволял о себе забывать. Он тянулся по берегу на много километров, некрасивый, деловой, с заводскими трубами, со складскими сараями вдоль пристаней.

— Смотрите! — сказал старший. Закрывшись ладонью от солнца, он вглядывался в небо. Невысоко, прямо над ними, крутился спортивный самолет.

— Смотрите, бочку делает. Юрка, видишь?

— Я ничего не вижу, там солнце.

Женщина приподнялась и тоже стала смотреть в небо. В солнечном свете, еле заметное, кувыркалось белое перышко.

— В петлю пошел, да? — спросил старший мальчик.

— В петлю.— Женщина встала.— Ну, в воду?

— В воду, в воду!

— Можно, я прицеплюсь?

— Прицепляйся. Только не за шею, а за плечи. И ногами сам двигай.

Они поплыли от берега.

— Страшно?

— Ни капельки,— ответил мальчик, с ужасом вглядываясь в темную воду.

Она неожиданно отстранилась от него. Мальчик завопил и начал молотить руками и ногами по воде, поднимая столбы брызг.

Женщина, засмеявшись, подхватила его, вытащила на берег, стала растирать полотенцем.

— Смотри, у тебя гусиная кожа.

— И у тебя. Уже горячо, пусти,— он выскользнул из полотенца и побежал, оставляя на песке тонкие, глубокие следы.

— У, худющий,— сказала женщина, поглядев на него сзади и словно впервые увидев, какие у него прямые, длинные, хрупкие ноги.— Как цапля.

— И крылья есть,— сказал мальчик и выставил острую лопатку.

Женщина опять взглянула в небо и сказала:

— А хотите, пойдем на аэродром?

— Хотим! — сказал старший.

— Я есть хочу,— заныл младший.

— Ну, вот. Потерпишь. Пошли скорее, пока они тренируются.

Она стала расчесывать свои некрасиво завитые волосы, и они опять запутывались на ветру.

Женщина и мальчики быстро шли, почти бежали по молодой траве аэродрома и ели пирожки на ходу. То есть она шла большими шагами, а они бежали за ней. Тому, кто что-нибудь смыслит в модах, показалась бы ужасной ее одежда: юбка не по возрасту, кофта не по моде и брошка не к случаю, но ее, видимо, это не беспокоило.

— Постоим. Сейчас будет садиться,— сказала она, и через несколько секунд мимо них, метрах в пятидесяти, пронесся по земле маленький двухцветный самолет.

Они пошли дальше, туда, где на лавках сидели ребята в комбинезонах, где самолеты выруливали на старт, где стоял вагончик, раскрашенный в шахматную клетку. Высунувшись из него, какой-то человек размахивал руками и ругал парня, который только что приземлился и шел к своим, снимая на ходу шлем и подшлемник.

— Здравствуй, Надя!— К ним подошел инструктор, подбрасывая на ладони серебристую литую модель самолета.

— Здравствуй, Костя! — Они пожали друг другу руки, и он сразу ушел к старту и стал что-то объяснять летчику.

— Здравствуйте! — громко сказала женщина спортсменам.

— Здравствуйте, Надежда Сергеевна!

— Здравствуйте, Надежда Сергеевна!

— Здравствуйте, Надежда Сергеевна!

Каждый старался поздороваться с ней отдельно. Все знали, как ее зовут. Ей уступили место на лавке.

— Здравствуйте, Надежда Сергеевна! — послышалось из вагончика.

— Здравствуйте! — она не отрывала взгляда от поднимавшегося самолета, а мальчики тем временем рассматривали сидящих вокруг молодых летчиков. Им было лет по восемнадцать, по двадцать, среди них были две девушки в таких же темных комбинезонах. Одна из них посадила младшего, Юру, на колени, и он вежливо, но настойчиво высвободился. В руках у них были картонки с понятными только летчикам обозначениями петель, штопоров, бочек.

Опять подошел инструктор.

— Что, Надя, летчиков нам привела? — похлопал он мальчиков по плечам.

— Сама пришла поглядеть.

— Скучаешь?

— Да нет. Только по воскресеньям.

— А как вообще?

— А вообще... Как сказать... Дочь —невеста... Газ провели. Предлагают садовый участок. Взяла бы, да что с ним делать? Хочешь садовый участок?

— Барышева, сейчас ты пойдешь,— сказал инструктор одной из девушек. Она мигом вскочила, спрятала волосы в подшлемник и пошла к самолету.

— А этого — не принимаете? — заметила Надежда Сергеевна мальчишку, который крутился у старта, а теперь подошел и сел на траву поблизости, так, чтобы разглядеть ее.

— Сидит пока. Ему еще год ждать. Помнишь, у нас Пашка сидел, так до войны и досиделся?

— Помню.

— Ты его видишь?

— Вижу.

— Собрать бы всех наших.

— Кого соберешь? Ты, да я, да Пашка. Это старая идея.

— Жора в отпуск приедет, можно Люську позвать, все-таки была болельщица...

— Так она ж замужем, дети...

— Что ж, что дети? Придет.

Надежда Сергеевна проводила глазами девушку, ушедшую к самолету, а потом самолет, стремительно набиравший скорость, и вздрогнула, когда он оторвался от земли, и щурилась, щурилась до тех пор, пока он не превратился в точку и не растаял в солнце.

— Хочешь прокачу? — сказал Константин Михайлович.— Вон у меня «Тренер» стоит, чешская машина, двухместная. Новая. Не видала еще?

— В следующий раз,— Надежда Сергеевна махнула рукой.— Еще голова закружится.

Она поспешно встала, и мальчики за ней.

— До свидания, счастливо летать!

— До свидания, Надежда Сергеевна!

— До свидания, Надежда Сергеевна!

— До свидания, Надежда Сергеевна!

— До свидания, Надя, заходи, когда будет время,— сказал инструктор.

— Когда будет — зайду.

И они ушли.

Им пришлось опять остановиться, чтобы пропустить приземлившийся самолет. Их сильно обдало волной пыльного ветра. А когда они пошли дальше, Надежда Сергеевна стала учить ребят песне:

Там, где пехота не пройдет,
Где бронепоезд не промчится,
Тяжелый танк не проползет,
Там пролетит стальная птица...

— Тетя Надя, а у вас голос плохой,— сказал старший мальчик.

— Что делать?— Она думала о чем-то своем. Она целый день сегодня была рассеяна. Да и вообще часто казалась рассеянной.

— Голос можно развивать,— сказал мальчик.— Нужно по утрам пить сырые яйца.

— Займемся.

Уже трамваи лязгали рядом, делая свой конечный круг за городом.

Мальчики побежали в глубину квартиры, а Надежда Сергеевна отворила дверь своей комнаты, которую она никогда не запирала. В комнате был беспорядок.

— Господи, глаза б мои не видели,— сказала она и действительно приложила руку к глазам и, заслышав шаги соседки, спросила: — Таня не приходила?

— Была. Полчаса как ушла.

Надежда Сергеевна подошла к столу и увидела записку:

«Мама! Мы с Игорем решили пожениться. Прости, что не спросили твоего благословения, но ты же без этих предрассудков. Зато теперь мы с тобой будем ходить друг к другу в гости. Зайду на днях. Взяла чемодан — принесу, сейчас он тебе все равно не нужен. Таня».

Она прошлась по комнате среди разбросанных вещей, потрогала сухую землю в горшке с геранью, но поливать не стала, а села к столу, придвинула стопку тетрадей, принялась проверять контрольную по тригонометрии. Танина записка ей мешала. Еще ей мешало радио. В ее комнате всегда, даже когда ее не было дома, вполголоса говорило радио. Ей не приходило в голову, что его можно выключить. Она бессмыленно водила карандашом по странице и наконец захлопнула тетрадь, так и не поставив отметки под красной чертой. И шумными шагами прошла по комнате, по коридору, в кухню. Был такой добрый, обыкновенный вечер хорошей коммунальной квартиры. Мальчик, вымытый после дневной беготни, в бумазеевой рубашке, в носках и новых сандалиях, устроился на сундуке и играл в шашки со старичком соседом. Между ними сидела кошка и внимательно смотрела на клетчатую доску. Старичок хихикал, проводя свою шашку в дамки. Мальчик зевал. Железом по железу визжал противень, который вынимала из духовки соседка тетя Клава. Младший, пятилетний сосед носился по квартире на трехколесном велосипеде и рычал. Кухня была большая, и окно большое, и на всем лежал спокойный свет вечернего солнца.

— Какая у нас хорошая квартира, правда, тетя Клава?— сказала Надежда Сергеевна, с нежностью поглядев на кошку, на пирог, на детское белье, развешанное под потолком. И достала картошку, чтобы чистить.

— Тетя Клава, дайте, пожалуйста, кочерыжку,— попросил мальчик.

— Неужели до сих пор продают капусту! Вот это да...—сказала Надежда Сергеевна.—А у меня вся картошка проросла, смотрите—олень!—и она показала карто-

фелину с длинными, похожими на рога ростками.— Жалко резать, —она положила картофелину на полку.— Тетя Клава, а вы знаете, я дочку замуж выдала.

— Да поняла уж.

— А что? Он хороший мальчик.

— Я и не говорю. А свадьба будет?

— Что вы, тетя Клава, это теперь немодно, да и зачем свадьба? Только напьются все, и ничего хорошего.

— Если много водки не покупать, то и не напьются.

— Правильно, тетя Клава, а зачем же тогда свадьба, если не покупать много водки?

— Смеешься... А теперь одна осталась.

— Буду в гости ходить. Теща должна ходить в гости и приносить с собой торт.

— Я сдаюсь,— сонно сказал мальчик и слез с сундука.

— Спрашивается, почему человек в воскресенье должен чистить картошку?— Надежда Сергеевна отодвинула кастрюлю и сказала: — А ресторан для чего?

— Пойдешь в ресторан? — изумленно спросила тетя Клава.

— Пойду. Я теперь буду каждый день в ресторан ходить. А что?

Надежда Сергеевна неловко, на ходу натянула шерстяную кофту и высоко застегнула воротник блестящей брошечкой. На набережной было прохладно.

В ранних сумерках начиналось тесное городское гулянье от пристани до кинотеатра. Уже ходили по двое, по трое под руку девушки в весенних безукоризненных платьях, и у часов, у ларьков, на каждом заметном пятаке стояли терпеливые мальчики в пиджаках и причесывали и без того гладкие волосы. Солдаты поглядывали на часы, а мимо Надежды Сергеевны независимыми шагами проходили девушки с сумочками и другие, помладше, без сумочек, с платочками за ремешками часов, торопясь к ним, к этим мальчикам и к солдатам.

Надежда Сергеевна обогнала компанию длинноногих парней, которые громко разговаривали и посмеивались, но успевали глядеть по сторонам и замедляли шаги, когда проходили мимо стоящих у барьера над водой девушек. Девушки уже не так внимательно разглядывали свои отражения в воде и тайком друг от друга смотрели им вслед. Происходил бал, без танцев, но бал, с его легкими бальными тайнами, с его взглядами и невзглядами, со счастливыми предчувствиями, с надменными красавицами и дурнушками по углам.

Надежда Сергеевна спешила, ей мешала бестолковая медлительность гуляющих.

— Надя! — послышался сзади женский голос. Она оглянулась, но это звали не ее.

На набережной зажглись фонари.

Ресторан был в гостинице, и когда Надежда Сергеевна нашла нужную дверь, перед ней встал бородатый швейцар.

— Приезжая? — спросил он строго.

— Нет.

— Вечером не положено ходить. Только с кавалерами. Мы вас одних без кавалеров не имеем права пускать.

Там, внутри, играла музыка и было дымно.

— Не положено,— повторил швейцар.

— Да? -- только успела удивиться Надежда Сергеевна, а он уж закрыл дверь.

Ей стало стыдно стоять у закрытой двери, и она отошла. Напротив зажглись буквы: «Кафе-мороженое». Надежда Сергеевна перешла улицу. Но у кафе стояла длинная очередь, и она пошла дальше. Она остановилась у двери закусочной, раздумывая, входить ей туда или нет. Вокруг столов, уставленных пивными кружками, толпились мужчины, и еще с улицы можно было услышать, как они спорят. Но Надежда Сергеевна все-таки решила туда пойти.

— Надежда Сергеевна, здравствуйте,— на пороге ее догнал парень лет семнадцати. Он бежал за ней от самого кафе.

— Здравствуй, Осьмеркин,— Надежда Сергеевна чуть смутилась оттого, что он застал ее у двери закусочной. Но Осьмеркин всем своим видом показывал, что он не придает этому значения.

— Надежда Сергеевна, вы не помните, что вы мне поставили за контрольную? А то у меня все пятерки получаются. Спросите меня завтра по тригонометрии.

— Ты знаешь, что я никогда этого не делаю. Надо учить вовремя.

— Надежда Сергеевна...

— Разговор окончен,— прервала его Надежда Сергеевна.

Но он не уходил. Она повернулась и решительно вошла в закусочную.

Там был низкий потолок и было накурено так, что тонули в дыму дальние углы.

Среди каменных столов сновала уборщица, и толстая добродушная буфетчица царила за стойкой. Больше женщин в закусочной не было. Когда Надежда Сергеевна, помедлив немного, стала пробираться к стойке, кто-то крикнул хрипловато и радостно:

— Надежде Сергеевне почет и уважение!

Ей улыбался высокий человек с темным лицом и темными руками слесаря.

— Просим к нашему шалашу!

Двое его приятелей, стоящих вокруг столика, потеснились.

Она подошла, протянула руку.

— Здравствуйте. Товарищ Морозов, если не ошибаюсь?

— Точно. Он самый. А это... прошу знакомиться.

— Доброго здоровьичка, Надежда Сергеевна!

— С нашим уважением, Надежда Сергеевна!

— Кружечку зашли опрокинуть?

— Да нет, что вы, я хочу поужинать.

— А мы, думаете, зачем пришли? Тоже поужинать, — слегка обиделся один из друзей Морозова.

— Сейчас сделаем.

Морозов отстранил протянутую к буфетчице руку очередного покупателя.

— Обожди, дружок, надо сначала культурно обслужить женщину. Александра Ивановна,— ласково обратился он к буфетчице,— прошу сосисочек, огурчика и прочего, что полагается на дамский аппетит. А может, все-таки кружечку? — повернулся он к Надежде Сергеевне.—Ну, стаканчик?

Надежда Сергеевна согласно кивнула.

— Налей кружечку! — подмигнул буфетчице Морозов.

Он поставил перед Надеждой Сергеевной тарелку с горой сосисок и кружку пива.

— Зачем же мне столько?

— Культурно! — сказал сильно подвыпивший приятель Морозова.— Иван Михайлыч, все культурно.— Он поднял вверх указательный палец и, уже не обращаясь ни к кому, сказал громко: — Культурно!

— Сейчас выведу,— спокойно сказала Александра Ивановна.

Какой-то человек подошел к их столу и принес на тарелке большой кусок копченой рыбы.

— Надежда Сергеевна, прошу не обидеть. Рыбец... Собственного копчения.

— Спасибо...

— Угощайтесь на здоровье.

— Надежда Сергеевна, под это дело нужно двадцать пять граммов, иначе вы его вкуса не поймете,— у Морозова в руке неизвестно откуда, словно он показывал фокус, очутился граненый стакан с водкой.

— Мне не нужно.

— За процветание жизни! — поднял свой стакан ее сосед.

— А у меня дочка замуж вышла,— вдруг сказала Надежда Сергеевна.

— Ты чего тут делаешь? Вдруг за ее плечом появился сутулый худой человек в не очень складно сидящем пиджаке и в галстуке, что отличало его от всех посетителей закусочной. Сам он смутился больше, чем Надежда Сергеевна.

— Паша...— удивилась она.— Ты что ж это?

— Да я так, кружечку пива...

— Я понимаю, Паша, да ведь тебе же нельзя, ни капельки. Ну что ты валяешь дурака? Пошли отсюда!

— До свидания, товарищи,— попрощалась она с Морозовым и его друзьями.— Спасибо за угощение.

— До свидания, Надежда Сергеевна. Заходите — мы всегда тут!

— Домой идешь? — спросил Паша, когда они вышли.— Может, провожу?

— Нет, не надо. Я не домой.

Надежда Сергеевна вышла из трамвая на остановке «Новые дома». В руках у нее была коробка с тортом, а из сумки торчала бутылка вина.

Скоро она запуталась среди новых, неотличимых друг от друга домов с балконами, среди тонких одинаковых деревьев. Балконы были открыты, и повсюду играла музыка. Во всех домах заводили одни и те же пластинки, и это еще больше путало Надежду Сергеевну. Она остановилась на углу. В доме направо певица пела: «Дождь на Фонтанке и дождь на Неве...», и в доме налево то же самое — «Дождь на Фонтанке и дождь на Неве...». Надежда Сергеевна вздохнула и вдруг увидела Таню.

Таня гуляла с собакой. Надежда Сергеевна увидела ее издали. Таня, высокая, тонкая, в брюках и в мужской рубашке с закатанными рукавами, держала собаку на поводке и все время дергалась и прыгала вслед за собакой. Они шли навстречу Надежде Сергеевне и почти наткнулись на нее.

— Здравствуй,— сказала Надежда Сергеевна.

— Здравствуй,— ответила Таня.

— Ух, какой страшный бульдог.

— Это не бульдог, а боксер. Самая красивая собака.

Надежда Сергеевна не согласилась, но спорить не стала.

— Здорового зверя держите. Дом сторожит?

— Нет, мы его как друга человека держим.

— Вот, приходится тебя искать по белу свету...— сказала Надежда Сергеевна.

— Ты записку в тетради нашла?

— Нашла. Маленькая очень записка.

— Ну прости, пожалуйста, в следующий раз буду писать длиннее.

— Когда следующий раз будешь замуж выходить?

Таня молчала и глядела на нее прямо и спокойно, будто спрашивая: «Ну что ты еще скажешь?»

— Мама, по-моему, тебе никогда не приходилось волноваться за меня. Я очень разумный, взрослый человек,— улыбнулась Таня.

— Да, ты разумный, взрослый человек... Как друга звать?

— Тимур.

— Здравствуй, друг,— Надежда Сергеевна потрепала его загривок.— Понимает?

— Все понимает.

— Во дворец бракосочетаний вы, конечно, не собираетесь?

— Представь себе, были.

— Ну и как?

— Красиво.

— Что?

— Анкеты... Цветы... Вот рубашку в магазине для новобрачных приобрели Игорю,— Таня показала на свою рубашку.— Вон наш балкон. Пошли. Только у нас там ребята сидят. И мы с Игорем не разговариваем,— сказала Таня, когда они поднимались по лестнице.

— Почему?

— Так надо.

Таня с Игорем жили в однокомнатной новой квартире. Кроме широкого матраца и магнитофона на полу, в квартире ничего не было. Гости сидели по разным углам, кто на матраце, а кто на полу, на газете, и каждый занимался своим делом. Один чинил магнитофон, другой решал кроссворд из «Огонька». Трое потрошили «Неделю» и передавали друг другу листы. Когда Надежда Сергеевна вошла, все невнятно с ней поздоровались. Только Игорь встал.

— Здравствуйте, Надежда Сергеевна, садитесь вот сюда.— Все, кто сидел на матраце, ни слова не говоря, пересели на пол.— Вы не обращайте внимания, это ребята...

Ребята теперь собрались в дальнем углу комнаты и снова уткнулись в газеты.

— Рыба семейства морских окуней,— сказал парень, который решал кроссворд.— На «лы».

— Лавраки,— ни секунды не думая и не отрываясь от газеты, ответил другой.

— Таня, у нас что-нибудь осталось угостить маму? — спросил Игорь. Но Таня стояла на балконе и ничего не отвечала.— Таня, ты слышишь?

Таня не отвечала.

— Ничего не осталось. Я все съел,— сказал парень, который возился с магнитофоном.

Игорь еще раз покосился на балкон.

— Надежда Сергеевна, пойдемте лучше на кухню.

— Волновое явление...

— Интерференция,— не дослушав, ответил тот же парень, который знал все.

— Фламандский живописец на «И».

— Иорданс. Не мешай читать, невежда.

Надежда Сергеевна и Игорь вышли в кухню. Игорь был очень смущен.

— Надежда Сергеевна, прежде всего я хочу у вас попросить прощения. Я, конечно, понимаю, что у нас неправильно, я, конечно, должен был обратиться к вам... Так сказать, рука и сердце... Но Таня сказала, что вы без этих предрассудков. Вот мы вроде бы вам сюрприз сделали.

— Вижу.

— Вот видите, квартира. Мы с Таней посоветовались, и я ушел из НИИ. А на заводе мне сразу квартиру дали. Правда, у нас пока ничего нет, но постепенно...

— Чего это ты мне говоришь? Сама вижу. Ты, брат, не жених, а тещино счастье.

— Сейчас у нас вышла небольшая размолвка, ну понимаете... Характер. Таня — очень обидчивый человек. Но я думаю, я ее перевоспитаю...

Надежда Сергеевна улыбнулась.

— Я тоже так думаю,— она встала, подошла к дверям комнаты и сказала: — Ну что, молодежь, выпьем?

— Выпить? Это можно,— сказал парень, который чинил магнитофон.

Все подняли глаза над газетами и переглянулись.

— Какие-то вы скучные,— сказала Надежда Сергеевна.

— Слышишь, выпить зовут!— Ребята встали и целой шеренгой двинулись в кухню.

— А чего выпить?

— Айгешат — тип портвейна,— повертел в руках бутылку веснушчатый, щуплый парень.— Татьяна, иди сюда, выпьем! Значит так: ноль пять и нас восемь — по шестьдесят три грамма на брата.

— Невежда,— сказал парень, который все знал.— По шестьдесят два и шестьдесят две сотых.

Надежда Сергеевна разрезала торт на большие куски, Игорь открыл бутылку. Таня нехотя подошла к кухне и остановилась в дверях.

— Ну... За здоровье молодых,— сказала Надежда Сергеевна.

— Предлагаю за их здоровье не пить, а выпить за родителей, — сказал веснушчатый парень.

— Ваше здоровье,— чокнулся с Надеждой Сергеевной парень в очках.

— Берите торт,— сказала Надежда Сергеевна.

— Это можно. Торт мы любим.

К торту сразу протянулось много рук. В кухне негде было сидеть, и они уплетали торт, стоя вокруг Надежды Сергеевны.

Табуретка была свободной, но никто на нее не садился.

— Таня, садись,— сказала Надежда Сергеевна.

— Не хочу.

— Что же вы, я так понимаю, вы все товарищи, что ж вы не можете их помирить? — сказала Надежда Сергеевна

— Можно помирить.
— А можно и не мирить.
— Я пробовал — не вышло.
Пусть мучаются.
— Милые бранятся — только тешатся.
— С милым рай и в шалаше.
— Вы правы, у нас в коллективе есть еще недостатки.
— Закроем на них глаза.
— Бойтесь равнодушных,— сказал парень, который все знал.

Так они болтали, не обращая внимания на Таню и Игоря. Таня выпила, поставила свой стакан на стол и ушла. Надежда Сергеевна беспокойно посмотрела ей вслед. Игорь ходил взад и вперед у окна. Надежде Сергеевне стало жалко его.

— Ребята, по-моему, они все-таки дураки,— сделала она еще одну попытку.
— Идиоты.
— Кретины.
— Не обращайте внимания, они глупеют от счастья.

Торт был съеден, стаканы стояли пустые, больше делать было нечего.

— Надежда Сергеевна, а я в вашей школе учился,— сказал веснушчатый парень.— Только не у вас.
— Я тебя помню. Ты с медалью кончил, да?
— Вы учительница? — с удивлением сказал кто-то.
— А что, непохоже?
— Похоже, я сразу подумал, что вы учительница, — сказал парень, который все знал.
— По-моему, хуже нет — быть учительницей.
— По-моему, тоже, — сказала Надежда Сергеевна.

Гости стали разбредаться.

— Спасибо, Надежда Сергеевна.
— Мы пойдем.
— Игорь, мы наверху будем, у Лапушкиных. Приходите потом.
— Ну что ж вы убегаете?—встала Надежда Сергеевна.— Я вам мешаю? Завели бы какой-нибудь буги-вуги...
— Что вы, Надежда Сергеевна! Буги-вуги нельзя.
— Это танец растленного Запада.

Когда дверь за ребятами захлопнулась и в кухне остался один Игорь, Надежда Сергеевна сказала:

— Знаешь что, ты тоже иди к Лапушкиным, а мы тут с Таней поговорим.
— Не надо, Надежда Сергеевна. Бесполезно.
— Иди, иди.
— Ну как, все обсудили? — опять появившись в дверях, спросила Таня.
— Нет, не все,— обрадовалась Надежда Сергеевна,— садись,— она подвинула табуретку, приглашая Таню сесть. — И ты садись,— настойчиво сказала она Игорю.— И ты, Тимур, не бегай,— показала она Тимуру место возле стола. Но послушался один Тимур.— Насчет приданого еще не столковались,— попробовала улыбнуться Надежда Сергеевна.— Думаю, шкаф за тобой дать, а, Тань?

Но Таня не отвечала. К ней подошел Игорь и за спиной у Надежды Сергеевны тихо сказал:

— Давай хоть при маме вести себя прилично, а, малыш?

Он стоял, высокий, длиннорукий, в полосатом свитере, с маленькой, коротко стриженной головой на тонкой шее, и неуверенно обнимал свою жену. Таня резко освободилась от его руки.

— Не называй меня так, я же просила.

Оба они стеснялись Надежды Сергеевны и друг друга, но в то же время были упрямые ребята, и было неловко на них смотреть. Надежда Сергеевна отвернулась на секунду, а потом решительно встала.

— Таня! Игорь! Сейчас же миритесь! А то больше никогда к вам не приду. А ну-ка протяните друг другу руки...

— Мама! — раздраженно крикнула Таня и выбежала на лестницу.

Надежда Сергеевна вышла за ней.

— Таня, сейчас же вернись! — строго позвала она.

— Ну что еще? — поднявшись на несколько ступенек, остановилась Таня.

— Спустись ко мне.

Таня нехотя вернулась.

Надежда Сергеевна рассердилась не на шутку.

— Вот что, дорогая. Я вижу, что ты его не любишь, ты только себя любишь. Тогда какого же дьявола ты здесь находишься? Забирай свое барахло и марш домой!

Таня, громко вздохнув, прислонилась к стенке.

— Я еще раз прошу тебя не вмешиваться в нашу жизнь,— отчетливо и раздельно произнесла она.— Учи своих школьников и мири их за ручку! «Любит, не любит, плюнет, поцелует...» Все в жизни сложнее, и тебе этого не понять. Мне не нужны ничьи советы, наставления и пожелания, а тем более твои. Спасибо за счастливое детство. И хватит. Тебе бы хотелось, чтобы я была какая-нибудь дурочка и спрашивала бы у тебя: «Скажи, мама, а вот как вы с папой жили, а ты его очень любила, а в чем смысл жизни и цель существования?» А я вот не спрашиваю, я и так знаю все, что ты скажешь на всю жизнь вперед; что делать, как ни странно, из меня не вышло дурочки, прости меня. И я как-нибудь устрою свою жизнь, не беспокойся.

Таня вертелась перед Надеждой Сергеевной, разводила руками, улыбалась снисходительно, как будто говорила с ребенком, и Надежда Сергеевна стояла, потерянная, сперва даже не понимая Таниных слов. Но с каждым Таниным движением ей все яснее становилось, что перед ней чужой, недобрый человек и что ей никакими силами ничего не изменить.

— Как же так? — сказала она почти про себя.—Что ж это такое получается? Я сама виновата... Я всегда хотела, чтоб мы были как товарищи. Я тебе прощала все. А знаешь почему я тебе все прощала? Ты же мне неродная. Неродным всегда все прощают. Все боялась, что ты узнаешь, а теперь вот сама говорю. Я ведь тебя взяла у одной бабки в сорок шестом году. Я только демобилизовалась, я не искала ребенка по детским домам... Помнишь, тетя Луша к нам приходила — это твоя бабушка. Да зачем я тебе все это говорю? Ты ведь мне уже сказала спасибо за счастливое детство. Да нет... Я сама виновата, я ничего не видела... Ты, конечно, не дурочка... Ты, конечно, будешь счастливой. А я не буду больше тебе мешать.

И Надежда Сергеевна стала медленно спускаться по лестнице.

— Мама!— нерешительно позвала ее Таня, но Надежда Сергеевна спускалась не оглядываясь.

Она устало шла по своему темному двору, а за ней, шаг в шаг, тихо ступал сутулый человек, тот самый, которого она сегодня встретила в закусочной. Он надеялся, что она сейчас спиной почувствует его присутствие и повернется, но она не повернулась, и он подкрался к ней и закрыл ей глаза ладонями.

— Где гуляла? — прорычал он, изменив голос.

— Паша, пусти!

— С кем гуляла?

— Паша, ну отстань!

— Иду за тобой уже метров сто, а ты не слышишь.

Надежда Сергеевна молчала.

— Пошли, во дворе посидим,— сказал он.

В дальнем углу тенистого двора танцевали, заводили старые пластинки. Во дворе было много скамеек, и все они были заняты. Под фонарем сидели четыре девочки лет по десять и, разглядывая написанный на бумажке текст, разучивали знаменитую песню «В стране далекой юга». Детскими подрагивающими голосами они пели: «Рита и крошка Мери пленить его сумели, часто обеим в любви он клялся, часто порой вечерней он танцевал в таверне танго или фокстрот».

— Девочки, а не пора ли вам домой? — строго сказала Надежда Сергеевна.

Они примолкли, потом зашушукались, захихикали.

— А вам скамеечки не хватает? — нашлась самая бойкая, и все четверо сразу убежали.

— И откуда они берут такие песни? — сказала Надежда Сергеевна.

— Как будто мы эту песню не пели. «В стране далекой юга, там, где не злится вьюга, жил-был испанец...»,— спел Павел Васильевич и помотал головой, удивляясь, что они могли петь такую чепуху.

— «Джон Грей-красавец. Был он лихой повеса, с силою Геркулеса, храбрый, как Дон-Кихот»,— продолжила Надежда Сергеевна и, вздохнув, сказала: —Прекрасная песня. Я с ними боролась как член бюро и поэтому знала их все наизусть.

Они прошли мимо целующейся на скамейке пары, мимо компании мальчишек, которые наводили на целующихся луч света карманным фонариком.

Надежда Сергеевна и Павел Васильевич сели на последнюю скамейку, в самой глубине двора, и сразу попали под обстрел этого луча.

— Вот черти,— сказал Павел Васильевич, когда луч запрыгал по его лицу.

— Не черти, а хулиганство,— сказала Надежда Сергеевна.—Пойдем отсюда.

— Нет уж, теперь кто кого. Отстанут.

Влюбленные на соседней скамейке приблизились друг к другу, и луч фонарика мгновенно перебежал к ним, и мальчишки засмеялись невесело, но громко:

— Гы-гы-гы!

— Хочешь, анекдот расскажу?— придумал Павел Васильевич после долгой паузы.— Сбрасывают парашютистов... Снизу команда: «Прекратите выброску десанта». Спрашивают: «Почему?» Снизу отвечают: «Они не дергают за кольцо...» Смешно?

Надежда Сергеевна улыбнулась.

— Я сегодня Костю видела.
— На аэродром ходила?
— Да, летает помаленьку с мальчиками-девочками...
— Что-то часто ты стала об этом говорить. Стареем, Надежда Сергеевна?
— Стареем, стареем, стареем, Паша, до чего не хочется стареть.
Они молчали довольно долго, прислушиваясь к музыке, и наблюдали за движением луча.
— Еще какой-нибудь анекдот знаешь? — спросила Надежда Сергеевна.
— Знаю... Пора нам с тобой жениться, а? Как ты думаешь? Ничего ты по этому поводу не думаешь.

Надежда Сергеевна отвернулась. Зато проницательный луч фонарика сразу перебрался к ним.

— Вот черти,— сказала Надежда Сергеевна.— Пойду, у меня еще тетради.

Утро в школе было светлым и оживленным. В учительской стояли цветы. Учителя, улыбаясь друг другу, брали классные журналы и расходились на последние уроки. По коридорам ходили девочки в белых фартуках. Никто ничего не зубрил.
Надежда Сергеевна, прямая, твердая, в платье с накрахмаленным воротничком, шла к своему классу.
— Почему вы не в белых фартуках? — придралась она к двум девочкам. Обе они были выше ее ростом.
— Он мне вот до сих пор,— испуганно объяснила одна.
— Новый шить нет смысла,— сказала вторая.
Тем временем Осьмеркин, который вчера догнал ее на улице, стоял за фикусом и выжидал минуту, чтобы попасться ей на глаза.
— Надежда Сергеевна, ну спросите меня, пожалуйста,— остановил он ее на лестнице.
— Иди в класс.
Зазвенел звонок.
Надежда Сергеевна стояла возле учительского стола. Над партами поднимались три руки.
— Надо все время заниматься, а не в последнюю ночь...
— Спросите...— заныл класс хором.
— Адвокатов не требуется,— сказала Надежда Сергеевна и постучала карандашом по столу.— Ну, раз уж последний день... Спрошу. Идите, Красовский, Чернышева и Осьмеркин.— Она раздала отвечающим листки с задачами.
— На пятерку потруднее,— сказала она Осьмеркину.
Ребята разделили доску на три части и принялись решать. Надежда Сергеевна прошлась по классу. Начался легкий, все усиливающийся шумок.
— Кажется, нам с вами и делать больше нечего. Программа пройдена, экзамен у вас сначала по литературе. Можно поговорить просто так. Первый раз у вас такой урок. Как мне хотелось бы знать, какими вы будете через пять, через десять лет...
Тем временем Красовскому подсказывали с первой парты. Он отступил на шаг от доски и, не упуская из виду Надежду Сергеевну, вглядывался в крупно написанные цифры.

Девочка, сидящая на другой первой парте, тоже действовала, помогая Осьмеркину. Он вытащил из-за рукава шпаргалку, а она следила за Надеждой Сергеевной. Он спокойно посмотрел все, что ему было нужно. Когда Надежда Сергеевна повернулась, чтобы идти к доске, девочка что-то прошипела, и Осьмеркин спрятал бумажку в рукав.

— ...Я часто вспоминаю свою школу, как мы выходим из класса, за окнами уже темнеет, давно пришла вторая смена. В коридорах пыльно, и фикус такой же у нас стоял в коридоре, а мы после собрания никак не доспорим. По дороге ругаемся, и не можем разойтись, и никому в голову не приходит, что об этом вспоминать будет так радостно...

Надежда Сергеевна дошла до своего стола, повернула обратно, потом раздумала, вспомнила, что у доски стоят ученики, замолчала и вдруг увидела, что Осьмеркин достает из-за рукава шпаргалку.

— Осьмеркин! — крикнула она.

— Что?

Осьмеркин смотрел удивленными невинными глазами.

— Положи шпаргалку на стол.

— Какую шпаргалку?

Надежда Сергеевна, грохоча каблуками, подошла к нему.

— Сейчас же вытащи из рукава бумажку!

Осьмеркин пытался запихнуть бумажку подальше в рукав, и шпаргалка упала и полетела к ногам Надежды Сергеевны. Класс затих.

— Ну вот. Наш уважаемый отличник. «Исправить, спросите, пожалуйста...» На улице ко мне подходил! Если бы еще из двойки вылезал! А такие... Такие ведь и государство обманывают, очковтирательством всю жизнь занимаются. Медаль тебе нужна! Чтоб папа с мамой гордились! Чем?

— А м-можно п-полегче? — пугаясь собственной храбрости, громко сказал аккуратный серьезный заика с первой парты.

— Нельзя полегче! Это у тебя, в комитете, все было полегче! —опять разбушевалась Надежда Сергеевна.— Вы что думали, я не замечу или сделаю вид, что не заметила? Я и так, видно, многого не замечала. Осьмеркин получит два по моему предмету... Садись.

Она поставила в журнале жирную двойку. Осьмеркин боялся пошевелиться, не поднимал упавшую бумажку. Надежда Сергеевна сидела перед раскрытым журналом, смотрела на свою размашистую двойку, и на секунду эта двойка, залезшая на чужие клетки, показалась ей смешной.

— Я никогда не меняю своего слова,— сказала Надежда Сергеевна.

— У Васильковой, говорят, опять какая-то история,— взволнованно сказала молоденькая учительница. Она остановилась на полуслове, потому что увидела Надежду Сергеевну, сидевшую здесь же, в учительской, в углу за шкафом.

— Ну, Надя, ну, милая,— говорила другая учительница, пожилая, полная и усатая Анна Федоровна,— мы все глубоко уважаем твою принципиальность. Но это уже абсурд. И ради чего?

— Я понимаю, Анна Федоровна. Я сама виновата, меня, наверно, все время обманывали, а я не замечала.

— Пошли наверх, там все готово,— заглянул в комнату учитель физкультуры.

— Надя, пошли, — скомандовала Анна Федоровна.

— Я не пойду.

— Надежда Сергеевна, вы же классный руководитель, вы обязаны,— сказала молодая учительница.

— Еще не хватало, чтоб они мне цветы преподносили.

Она осталась в учительской одна. Школьный радиоузел передавал песню «Давно, друзья веселые, простились мы со школою». Торжество началось.

Издалека доносился голос директора, говорившего речь, потом аплодисменты, потом прощальный, долгий, втрое дольше обычного звонок.

В коридоре выстроились выпускники. Девочки в белых фартуках отдали учителям букеты. Учительницы всплакнули, одна из девочек тоже. Звонок все продолжался.

Надежда Сергеевна подошла к окну. Она понемногу успокаивалась и теперь жалела, что не пошла к ребятам. Она двинулась было к двери, но в это время веселые и возбужденные, с сиренью в руках в учительскую стали возвращаться педагоги. Надежда Сергеевна быстро вернулась к окну. Она увидела, как из школы выходят ее ученики. Девочки на ходу снимали белые фартуки и прятали их в портфели. Осьмеркин шел в компании своих одноклассниц.

— А Чивилихина как хорошо сказала! Вот уж никогда б не подумала!

— Честное слово, я чуть не заплакала.

— А я просто ревела.

— Подождите, еще выпускной вечер впереди.

— Нет, на выпускной они приходят чужие, взрослые.

— Счастье нашла,— сказала молоденькая учительница, перебирая сирень.

— Товарищи, уточняю: педсовет завтра в двенадцать.

Голоса сливались в общий гул и замолкли, когда в учительскую вошел директор, толстеющий, рыжеватый, добродушный на вид человек.

Он сразу же направился к Надежде Сергеевне.

— Ну, знаете, дорогая... это уж слишком!.. Из-за какой-то шпаргалки шум на весь город. Когда-нибудь должен быть предел этим вашим... извините, номерам! Нельзя же рубить сплеча. Ведь можно и по-другому.

— Я по-другому не умею.

— А надо уметь. Воспитание — дело тонкое, а дети — они ведь живые организмы. Это понимать надо.

— А я не уверена, что это надо понимать по-вашему.

— Так. Значит, мы, весь коллектив, неправы. Вся рота шагает не в ногу, а поручик в ногу.

— Ну что ж. В таком случае поручик подаст заявление об уходе.

— Ах так! Это ваше личное дело...

— Подождите, товарищи!..— вмешалась Анна Федоровна.

— Нет уж, минуточку. Заявление заявлением, уважаемая Надежда Сергеевна, а двойку вам придется исправить. Нельзя подводить весь коллектив.

— Любого другого я бы переэкзаменовала, а его— нет,— твердо сказала Надежда Сергеевна.

— Это почему?

— Не хочу, чтобы мошенникам удобно жилось на свете!

Надежда Сергеевна ушла.

Молоденькая учительница первой нарушила молчание.

— Что же мы стоим, товарищи? Ее надо вернуть! — и она выбежала из учительской вслед за Надеждой Сергеевной.

Анна Федоровна повернулась к директору.

— Ну как же так, Николай Николаевич? Она ведь теперь не вернется.

Николай Николаевич опустился в кресло и, слабо махнув рукой, сказал:

— Я устал с ней бороться. Это должно было в один прекрасный день кончиться. Я рад, что она сама ушла.

Надежде Сергеевне теперь некуда было спешить. Она брела по своему городу, по аккуратным зеленым переулкам, мимо трамвайной линии, круто поворачивающей на углах мощенных булыжником узких улиц, мимо решетки городского сада, где много прутьев было отогнуто, и от этих щелей в парк вели хорошо протоптанные тропинки. Она выбрала щель пошире, оглянулась — не видит ли кто, проникла в парк, продралась сквозь кусты и очутилась на узкой аллее, возле дощатого тира, закрытого на огромный лабазный замок. Надежда Сергеевна прошла мимо танцплощадки, огороженной забором, мимо гипсового дискобола, зажатого между деревьями. По детской площадке, предназначенной для маленьких, сегодня бегали старшеклассники. Их портфели были разбросаны под кустами и висели на ветках. Семнадцатилетние ребята качались на качелях, крутились на вертушках, съезжали с деревянной горки, свистели, громко перекрикивались. Бабушки уводили малышей подальше. Парень и девушка шли по бревну навстречу друг другу, на середине остановились, и никто не хотел уступать дорогу. Надежда Сергеевна замедлила шаги, но так и не узнала, чем это кончилось — они все стояли на бревне.

Она прошла мимо стариков, играющих в шашки и в шахматы, и через решетку парка увидела, что на улице происходит что-то интересное. С двух машин спрыгнули пожарники в касках, быстро раскрутили рукава, приставили лестницы к стене ненастоящего, «учебного» дома и полезли наверх — чья команда быстрее. Внизу стоял брандмейстер с секундомером. Все, кто проходил в это время по улице, даже те, что спешили, останавливались и смотрели на пожарных.

— Давай, давай, жми!

— Эй, усатый, не отставай!

В толпе кричали и смеялись. Дети старались пролезть вперед, поближе к пожарникам.

— Во дают дрозда! — сказал кто-то за спиной Надежды Сергеевны. Она повернулась и увидела Костю, тренера из аэроклуба, и очень ему обрадовалась.

— Здравствуй, Костя! Ты что, сегодня не летаешь?

Они досмотрели учения до конца, а потом пошли по тем же аллеям, мимо старичков на скамейках, мимо дискобола, танцплощадки и тира.

— Выходной. Там сегодня начинающие. Ты знаешь, Надька, какая-то бабка до сих пор козу на аэродроме привязывает. Ну что ты будешь делать? Помнишь про козу?

— Помню,— улыбнулась Надежда Сергеевна, и ей представился аэродром, такой, каким он был много лет назад, когда она училась летать.

— У тебя сегодня последний день? — она слышала голос Кости и отвечала автоматически:

— Последний.

— Собрать бы всех наших... Слушай, это ты мне вчера говорила про садовый участок? Где он у тебя?

Она вспомнила неровное, кочковатое поле их старого аэродрома... По этому полю, приземлившись, скачет обшарпанный, залатанный, единственный на весь клуб самолетик «У-2». Учлеты сидят и лежат на траве. Самолет подруливает к ним. Больше на поле никого нет, кроме привязанной вдалеке козы, которая при каждом взлете и при каждой посадке в ужасе носится вокруг колышка, к которому она привязана веревкой.

— Василькова, к биплану! — командует инструктор, красивый парень в кожаной куртке, лет на пять старше своих учеников. У него большие часы с цепочкой, которые он все время раскручивает на пальце. Он ходит, чуть переваливаясь, видимо, подражая Чкалову, как это делали многие летчики в те времена. Тоненькая шестнадцатилетняя девочка, учлет Надя Василькова идет к самолету. Пока она усаживается и привязывается, он дает ей последнее наставление:

— Василькова, убедительно прошу тебя — не садись на козу, потому что больше нет никаких денег. В исполкоме категорически заявили — еще одна скотина, и нас прикроют.

— Конечно, Дмитрий Иванович, я понимаю, только чтоб она не отвязалась.

— Кто у нас дежурный?.. Костя, козу проверял?

— Проверял, Дмитрий Иванович,— отвечает здоровенный парень в футболке, в котором нелегко узнать теперешнего Костю.— Сегодня я ее на трос посадил и кол на метр вогнал. По-моему, не должна...

— С богом,— говорит Наде инструктор.

— От винта,— командует Надя.

Самолет скачет по полю и поднимается. Он делает два робких круга и идет на посадку.

Приближаясь к земле, Надя видит только козу и больше ничего. В страшном предчувствии коза начинает бегать вокруг колышка. С этой минуты Надя ничего не может с собой сделать, и с роковой неизбежностью самолет ее идет точно на козу.

— Готова! — дружно говорят учлеты.

Инструктор, обреченно махнув рукой, садится на землю и закрывает глаза.

Но каким-то чудом в самый последний момент коза выскакивает прямо из-под колес. Она с диким блеянием, волоча за собой вырванный кол, проносится мимо ребят.

— Умница ты наша,— вдогонку козе говорит один из учлетов.

— Красавица,— говорит другой.

— И как она его вырвала? — разводит руками дежурный.

— Сел бы на тебя самолет...— говорит ему соседка.

Обрадованный инструктор бежит к самолету. В кабине сидит и горько плачет Надя. Она сквозь слезы говорит инструктору:

— Я же все рассчитала, Дмитрий Иваныч, все рассчитала!— И ревет еще громче.

— Жива она, не плачь,— он переступил с ноги на ногу, оглянулся на идущих к самолету ребят.— Не плачь, тебе говорю. Если хочешь знать, только это между нами, я сам на этом поле теленка угробил, и ничего, летаю...

— Правда? — Надя улыбнулась сквозь слезы.

— Было,— он еще раз оглянулся на ребят и, помогая ей расстегивать ремни, наклонился и поцеловал ее руку, сжимавшую борт кабины. Надя на секунду замерла и, не сказав ни слова, стала быстро выбираться из кабины.

— Я сегодня уезжаю, Надя!.. В училище. С вами будет другой инструктор заниматься. Давай увидимся вечером.

Надя спрыгнула на землю и, не взглянув на него, наклонив голову, побежала через поле. И только услышала его голос:

— Продолжаем занятия. Климов, к биплану!

—...Пойдем в кино,— снова послышался голос Константина Михайловича.

Они стояли у кинотеатра и разглядывали афишу.

— Про войну,— сказала Надежда Сергеевна.— Неохота.

Они пошли дальше по аллее.

— В отпуск куда-нибудь поедешь? — спросил Константин Михайлович.

И опять Надежде Сергеевне представилась эта аллея такой, какой она была до войны,— с большими портретами знатных людей города, расставленными по обе стороны, писанными рукой доброго артельца с почтительным вниманием к галстукам, усам, пуговичкам на косоворотках.

— В плавучий дом отдыха хочу взять путевку, — слышен ее голос.

— Скучно на пароходе.

— А по-моему, хорошо: плывешь и все обдумываешь. Теперь и по Оби и по Енисею плавают. Поплаваешь, и окажется, что все хорошо...

Звучат их голоса, а на экране Надя, в резиновых тапочках, в накинутой на плечи курточке, идет, постукивая волейбольным мячом, по этой аллее, мимо портретов, ранним вечером и вдруг видит в нарядной толпе ее бывшего инструктора Дмитрия Ивановича в летной форме, с квадратиками на голубых петлицах. Все обращают на него внимание, а Люська, самая красивая девушка города, в платье с оборками, держит его под руку и выглядит очень гордо.

Надя останавливается и поправляет тапочек, потому что не знает, идти им навстречу или нет. Он тоже замечает ее и тоже хочет свернуть на боковую аллею, но Люська кричит:

— Надя! Надя!

И вот они стоят друг перед другом. Надя стучит мячом по земле, он ковыряет песок ногой.

— В отпуск? — спрашивает Надя.

— Да.

Она проводит пальцем по крылышкам на его рукаве.

— Завидую.

Константин Михайлович и Надежда Сергеевна распрощались возле будки телефона-автомата. Он собирался кому-то звонить.

— Ну пока,— сказала Надежда Сергеевна.

— Счастливо. Заходи на аэродром.

— Теперь буду заходить. Времени много.

Надежда Сергеевна постояла, раздумывая, куда бы ей теперь пойти...

В парке стали появляться первые нарядные граждане. Прошли оркестранты с духовыми инструментами, забрались в свою раковину. Надежда Сергеевна вышла из парка. На набережной, так же как вчера, ждали друг друга, встречались и ходили от пристани до кинотеатра молодые.

— Смотрите, «Ракета»!

— Пошли, посмотрим на «Ракету»!

У пристани собралась толпа, потому что в этот день в городе впервые появилось новое судно — «Ракета».

Надежда Сергеевна, проходя, слушала разговоры о подводных крыльях и о скоростях речных судов. «Ракета» взяла пассажиров и, битком набитая, умчалась вдаль по реке.

Надежда Сергеевна пошла уже знакомой нам дорогой к дому и остановилась возле той же закусочной, где она была вчера. Заглянула — там было пусто, еще не кончился рабочий день. Буфетчица Александра Ивановна сидела на своем месте, за стойкой, и читала книгу — толстый роман в красивом переплете.

Надежда Сергеевна вошла, удивленно оглядываясь по сторонам, сомневаясь в том, что закусочная открыта.

— Опять пришла к вам обедать,— сказала она буфетчице.

— Ну и правильно,— Александра Ивановна лениво оторвалась от книги и задвигалась возле своих кастрюль.— Сейчас разогрею. Пиво будете?

— Можно и пива выпить,— Надежда Сергеевна села за стол у стены, рядом с буфетом.

— Ну и правильно,— сказала Александра Ивановна, положила на тарелку огурец и хлеб, бросила сосиски в воду.— И я с вами выпью.

— Шура! — позвали откуда-то из дальней комнаты.— Иди пиво принимай!

— Иду! — Александра Ивановна скрылась, а потом появилась с ящиком пива, поставила его на пол и стала проворно бегать туда и обратно — выносить один ящик за другим, прижимая их к животу.

— Вам я бочкового налью,— успокоила она Надежду Сергеевну.

— Да мне все равно. Помочь вам? — встала Надежда Сергеевна.

— Не надо, что я, первый раз?

— Давай, давай, вдвоем потаскаем,— Надежда Сергеевна, не слушая буфетчицу, взялась за ящик.

Когда они перетаскали все ящики, отряхнулись и отдышались — все-таки это были две толстые женщины,— Александра Ивановна налила себе кружку пива и села напротив Надежды Сергеевны.

— Может, закусите? — сказала Надежда Сергеевна.

— Не хочу, дома обедала.

— А у вас семья большая?

— Двое ребят.

— А мужа нет?

— Муж? — Александра Ивановна усмехнулась и стала смущенно теребить крупную золотую серьгу.— Муж есть, да чужой.— И, заметив удивленный взгляд Надежды Сергеевны, стала оправдываться.—Бывает, что чужой, а хороший.

— Бывает, наверно.

— Да, жалко баб-то вообще,— сказала Александра Ивановна.— Есть такие горе-

мыки, света не видят. Даже в театр никогда не сходят. И книжки в руки не брали. Все крутятся с хозяйством, пропади оно пропадом.

— Что это вы читаете? — спросила Надежда Сергеевна.

Александра Ивановна встала, посмотрела на обложку книги.

— Теодор Драйзер. «Сестра Керри». Интересный роман. Читали?

— Нет, не читала.

— Хотите, дам потом почитать? Это моя собственная.

Александра Ивановна зашла за стойку, наклонилась, достала начатую бутылку и налила водки в два стаканчика.

— За знакомство, — с некоторой опаской предложила она Надежде Сергеевне выпить и закрыла двери закусочной.

— Я совсем у вас пьяницей заделаюсь,— сказала Надежда Сергеевна.— Два дня подряд.

— А иногда хочется. Чего ж себе отказывать?

Так, извиняясь друг перед другом, они подняли стаканчики, чокнулись и выпили.

— А я до войны в Москве жила,— сказала Александра Ивановна.— После эвакуации уж здесь осталась. Все хочу в Москву съездить, на подруг посмотреть, как они там.

— И у меня в Москве подруги есть. Одна диссертацию в этом году защитила. Молодец. Тоже поехать бы надо. Она мне как родная была. Муж у нее — генерал. Ваня... Тоже хороший.

— А вот смотрите, Надежда Сергеевна,— Александра Ивановна опять подперла щеку кулаком и уселась поудобней.— Так вот оглянешься в нашем-то возрасте — сколько людей порастеряно, и не соберешь. Собрать бы всех... И чтоб мама воскресла.

Надежда Сергеевна уже кончила свой обед и сидела точно в такой же позе, как Александра Ивановна.

— А у вас мама жива?

— Нет. Давно нет.

В дверь закусочной сильно застучали.

— Ну, повалили.— Александра Ивановна посмотрела на часы.— Сейчас открою, да не колотите вы, боже мой! — Она спрятала книгу, открыла дверь, и в закусочную стали шумно входить мужчины.

Надежда Сергеевна подошла к проходной какого-то предприятия с длинным названием «НИИ и экспериментальный завод», и еще много слов было написано на доске.

Надежда Сергеевна покрутилась немного в проходной, посмотрела на часы, вышла в сквер и села на скамейку.

В пять часов из проходной стали выходить люди. Торопливо проходили мимо нее женщины, мужчины шли медленней, обсуждали свои дела. Наконец она увидела Павла Васильевича, и он ее увидел, удивился, распрощался с сослуживцами и подошел к ней.

— Тебя жду, — сказала Надежда Сергеевна.

— Что случилось?

— Ничего не случилось, просто я пришла и жду тебя.

И они пошли вместе. Павел Васильевич все поглядывал на нее, пытаясь понять, что же все-таки случилось, и оба они молчали.

Надежда Сергеевна причесывалась.

Она попробовала поднять волосы с затылка и заколоть, посмотрела на себя в зеркало, прищурилась и осталась недовольна. Потом она стянула волосы сзади и примерилась, хорошо ли ей стриженой. Она улыбалась смущенно, чувствуя себя виноватой в том, что занимается таким несерьезным делом. Рядом с зеркалом стоял Павел Васильевич и внимательно смотрел на нее.

— Не смотри, тогда я быстро.

— А мне нравится смотреть. Можешь не спешить.

Надежда Сергеевна опустила на лоб передние волосы и сделала челку. Зачесала ее направо, налево, показалась ему. Рассмеялась от неловкости.

— Может, постричь эти лохмы?

— Зачем же... Я слышал, сейчас наоборот — лохмы покупают.

— Ты не смейся.

— А я не смеюсь.

Надежда Сергеевна отделила прядь волос и начесала против шерсти, так, что волосы на макушке встали дыбом.

Она поворачивалась к зеркалу то одним, то другим боком и глядела через второе зеркало на свой профиль, улыбаясь чужой, фотографической улыбкой, и с этой новой улыбкой и с новой прической совершенно непохожая на ту Надежду Сергеевну, которая была до сих пор, показывалась Павлу Васильевичу.

И вдруг ей стало так стыдно, что она отшвырнула зеркало и стала быстро раздирать волосы.

— Знаешь что? — сказала она.— Никуда не пойдем. Давай лучше опять посидим во дворе.

Они сидели на той же скамейке, что вчера, и так же во дворе заводили старые пластинки и танцевали.

—...Все-таки бывают же дурачки, которым все до сорока лет кажется, что они могут больше, чем могут. Думала — если уж училкой, то такой, каких и не бывает.

— Первый раз слышу от Нади Васильковой разумные слова.

Они помолчали.

— Со школой все, с Танькой — тоже...

— Я понимаю, начинаем новую жизнь,— усмехнулся Павел Васильевич.

— Ничего мы не начинаем. Ничего мы уже не будем начинать.

— Почему же? В неравной борьбе с Осьмеркиным Василькова потерпела временное поражение, но продолжает борьбу на других участках... Трагический урок тригонометрии перевернул жизнь...

— Ух, какой ты остроумный. Тебе бы с моей Танькой разговаривать. Чего ты здесь сидишь?

— У меня такая привычка — здесь сидеть. Слушай, а может, перестанешь начинать новую жизнь? И поедем с тобой в Гагры, а?

— А помнишь, мы тоже под эту пластинку танцевали?— прислушалась Надежда Сергеевна к музыке.

— Это вы танцевали, а я к вашим танцам не допускался.

— Опять напоминаешь, что я старуха.

— Нет, напоминаю, что не пускали, и завидовал я вам, когда вы летали, танцевали, когда вас взяли в авиацию, а меня в пехоту.

— Паша, а слабо́ тебе меня пригласить? Сейчас.

— Пошли.

Они, перешагнув через низкий забор, подошли к освещенной площадке.

— Да я пошутила,— остановилась Надежда Сергеевна.

— Нет уж, пойдем.

Как только они приблизились к кругу танцующих и Надежда Сергеевна положила руку ему на плечо, медленная музыка кончилась и началась какая-то современная, неуловимая для них по ритму. Они опустили руки, переглянулись, постояли несколько секунд, и Надежда Сергеевна сказала:

— Знаешь что, пошли лучше пить чай.

Они сидели в кухне втроем, с тетей Клавой, и молча допивали чай из стаканов. Допили — отставили стаканы. И продолжали молчать.

— Пойду, — сказала тетя Клава, вымыла свой стакан, а им подлила еще чая и ушла к себе.

— Я тоже пойду,— сказал Павел Васильевич и нерешительно поднялся.

— Сиди,— сказала Надежда Сергеевна.

Она неподвижно сидела, безразличная ко всему. Помолчав, он сказал:

— Ну что мне с тобой делать?

Она не отвечала.

Он стал пальцами показывать тени на стене. Он умел складывать руки так, что получался то крокодил, разевающий пасть, то индюк, то павлин.

— Помнишь, я Таньке в детстве эти фокусы показывал? Она смеялась... А это носорог, — объяснил он очередного зверя, и вдруг Надежда Сергеевна улыбнулась, а потом засмеялась, и оба они смеялись долго над глупостью своего занятия.

Ярким солнечным утром Надежда Сергеевна вошла в кухню, где как всегда возилась тетя Клава, и радостно объявила:

— Никогда не вставала под производственную гимнастику! Отоспалась...

— Отоспалась, а теперь что делать будешь?

— Придумаем. На заборах — «требуется, требуется, требуется»! Думаю, не пропаду. «Все работы хороши, выбирай на вкус!» Как после выпускного вечера!

И Надежда Сергеевна с кофейником пошла к себе.

Надежда Сергеевна вошла в свою комнату, поставила кофейник на стол и задумалась. Видно, ей было не так легко, как она представляла это тете Клаве. В передней раздался звонок.

— Наверно, Таня,— сказала она, проходя по коридору,— за вещами.

За дверью стоял незнакомый человек, стареющий и величественный.

— Товарищ Василькова?

— Да.

— Осьмеркин,— он первый приветливо и по-начальственному слишком уверенно протянул руку.— Много про вас слышал, жалею, что так поздно довелось познакомиться — у нас мать этими делами ведает, даже заседает там в родительском комитете,— говорил он, проходя в комнату.— Вы, наверно, знаете, почему я пришел. Но не совсем.— Он сел, не дожидаясь приглашения.— Сам такой. Интересно было познакомиться. Слышал все время — Надежда Сергеевна, Надежда Сергеевна. Имею к учителям особое уважение.

Надежда Сергеевна не садилась и все больше хмурилась, глядя на гостя, на то, как он с великодушной откровенностью сказал: «Сам такой», положил шляпу на стол, а потом, почувствовав неловкость под взглядом Надежды Сергеевны и найдя причину неловкости в положенной не на место шляпе, переместил ее со стола на стул. Потом он продолжал:

— Сам всю жизнь с людьми работаю. И с молодежью, знаете...

Он достал папиросу, размял ее и спросил:

— Курить можно? Да, бываю крут, есть грех, нас тоже не нянчили. И потому вполне вас понимаю... Зная вашу биографию...

— Так что вы хотели сказать? — прервала его Надежда Сергеевна и села напротив у стола.

Осьмеркин-старший подождал немного, надеясь, что она сама начнет говорить про сына, но она не начинала, и он, произнеся такую длинную речь, оказывался в затруднительном положении.

—...Да, редко теперь встретишь такого принципиального человека, как вы... Но случается и перегибать палку... Сам знаю. Ну, Витька остолоп, он у меня еще получит по заслугам... Но чего вы добились, вот не пойму. Что, с вас план спрашивают по браку? Нет, у вас план, наоборот, чтоб без брака...

Надежда Сергеевна все больше мрачнела, и эти последние слова про план доконали ее. Она поднялась:

— Все ясно. Зачем вы ко мне-то пришли? Я больше не преподаю. Из-за отметки? Можно и переправить отметку. Например, на пятерку. Все равно вы с вашим сыном всего добьетесь.— Она достала из сумочки двухкопеечную монету и направилась к двери.— Извините, мне некогда...

Надежда Сергеевна быстро шла через свой двор на улицу, к телефону-автомату.

— Тетя Надя, вы змея умеете делать? — спросил ее соседский мальчик — они с товарищем клеили бумажного змея.

— Умею. Потом.

— Ножи точить! Ножи-ножницы! — кричал точильщик.

По улице проходил взвод солдат. У каждого в руках был сверток. Они шли в баню. Надежде Сергеевне пришлось подождать, пока они пройдут, потому что они громко пели.

— Паша,— сказала она, подняв трубку, но не набирая номера.—Знаешь, что я придумала? Помнишь, что ты мне говорил? Да нет, не вчера, а всегда. Ты говорил, чтобы я выходила за тебя замуж. Знаешь, что я придумала? Давай поженимся. Я буду тебе хорошей женой, правда.— Она опустила трубку, бросила монету, набрала номер.— Паша, ты не можешь сейчас уйти? Ну ладно, тогда я так скажу. Паша,— и весь разговор повторился слово в слово, так же как был отрепетирован,

только с большими паузами, и под конец Надежда Сергеевна сказала: — Давай поженимся, уедем куда-нибудь... в твои Гагры!

Надежда Сергеевна и Павел Васильевич шли по городу вдвоем, под руку. Павел Васильевич при галстуке, в черном костюме, а Надежда Сергеевна — в светлом новом платье, с новой, очень короткой прической, с букетом сирени и в туфлях на высоких каблуках. У них был такой торжественный вид, что на них обращали внимание. Надежда Сергеевна чувствовала себя не очень удобно во всем новом и, проходя мимо витрин магазинов, разглядывала свое отражение в стеклах.

— Все смотришься? — заметил это Павел Васильевич.— Красивая, красивая.

— Светлое всегда очень толстит,— остановилась Надежда Сергеевна перед зеркалом в окне парикмахерской.

— Пошли? — спросил Паша и посмотрел на часы.

— Пошли,— сказала она, а сама не двигалась с места.

На стенах в загсе были развешаны фотографии молодоженов — лучшие работы здешнего фотографа. В тесном коридоре толпилась молодежь. В углу, за столом, пили шампанское.

Надежда Сергеевна и Павел Васильевич пробивались сквозь праздничную суматоху к столу, где можно было заполнить анкеты. Букеты сирени то и дело заслоняли их друг от друга.

Невысокий парень с большим чубом, в костюме, великоватом ему в плечах, вел под руку девушку в фате, за ними шла целая орава их товарищей, девочки с огромными, сделанными ради торжества прическами, парень с гитарой, родители.

— А кольца где?

— Мы позабыли кольца!

— Вовка, сбегай домой, мы забыли кольца!

В загсе заводили свадебный марш.

— ...В который раз вступаете в брак?.. — тихо читала Надежда Сергеевна. И писала аккуратным почерком: — «первый». И Павел Васильевич тоже писал старательно, хотя писать было трудно, его все время кто-нибудь задевал. Над ними уже стояла следующая пара с анкетами и нетерпеливо смотрела, что они пишут.

Когда марш кончался, парень с гитарой пытался что-то наигрывать, но пластинку ставили опять, и он откладывал гитару.

Пробка ударилась о потолок, зашипело шампанское...

Когда они выходили из загса, им опять трудно было пробраться сквозь сирень, потому что подъехали новые машины и новая компания ребят выскочила на тротуар. Молодожены были очень похожи на тех, первых, тот же великоватый пиджак, то же белое платье. Они замешкались у входа. Кто-то крикнул:

— Вперед!

Кто-то широко распахнул дверь.

— Прощай, Витя! — сказал товарищ жениха, когда они переступили порог.

Надежда Сергеевна и Павел Васильевич шли через парк и молчали.

— Что загрустила? — спросил он.

— Нет,— замотала головой Надежда Сергеевна.— Просто устала.

— Пойдем домой?
— Не хочется.
— Может, к Косте на аэродром сходим? — предложил он.
— Пошли.
— Только давай не говорить Косте, что мы подали заявление.
— Почему? — покосился на нее Павел Васильевич.
— Не надо. Пока не надо.

Надежда Сергеевна и Павел Васильевич сидели на скамейке посреди аэродрома. Перед ними стоял инструктор, вокруг расположились учлеты.

Костя приготовился к полету, надел шлем.

— Смотрите внимательно, сказал он, — сейчас я вам покажу такую штуку... Может не получиться... А может, и получится, смотрите внимательно...

— Костя... — перебила его Надежда Сергеевна.

— Что?

Она глядела в сторону стоящего невдалеке самолета. Костя сразу ее понял.

— Подлетнуть?

Надежда Сергеевна кивнула.

— А-а, не выдержала? Прокачу с ветерком. Только вот в этом платьице не совсем того... Пропадет.

— А-а! — махнула рукой Надежда Сергеевна.

— Нет, это мы сейчас сообразим. Барышева! — позвал он, повернувшись в сторону учлетов.

Подбежала высокая девушка.

— Здравствуйте, Надежда Сергеевна.

— Барышева, иди там устрой комбинезон Надежде Сергеевне и дай свои очки и шлем.

— Хорошо.

Надежда Сергеевна сунула букет Паше и пошла вслед за девушкой в сторону клетчатого вагончика. Костя вынул портсигар, протянул Паше.

— Закуривай.

— Спасибо, бросил.

На старт вырулила маленькая изящная тренировочная машина. Это специальный двухместный учебный самолет с двумя системами управления. В одной кабине — Константин Михайлович, в другой — Надежда Сергеевна, в комбинезоне, в шлеме.

— Ну, поехали? — спросил он. Она опустила на глаза очки.

Самолет побежал по дорожке, набирая скорость.

Вот он оторвался от земли и пошел с разворотом ввысь, в небо...

Учлеты и Паша задрали головы, внимательно следя за ним.

Надежда Сергеевна откинулась на сиденье. Ее лицо менялось с каждой секундой полета. Оно оживало, молодело. Надежда Сергеевна улыбалась широкой, детской, бесхитростной улыбкой, как улыбаются люди только тогда, когда их никто не видит. Она посмотрела вниз. Река уже стала казаться гладкой с высоты, дымил город, разбегались дороги, поля приобретали правильную геометрическую форму. И вдруг земля встала стеной с одного бока, а с другого — стена неба и под ней — горизонт.

С аэродрома увидели, как самолет сделал крутой вираж.

Самолет выровнялся, и Надежда Сергеевна услышала голос Кости:

— Ну как? Нормально?

— Нормально! Очень хорошо, Костя! Очень!

Он заложил еще один вираж, а потом спросил:

— Может, исполним что-нибудь элементарное?

— Исполним!

— Тогда понеслись.

Костя резко, с переворотом через крыло, взмыл вверх — сделал «горку» и, рухнув оттуда, исполнил короткую серию сложных фигур.

— Что скажешь?

— Можно дальше,— ответила Надежда Сергеевна. У нее было такое счастливое лицо, какого мы у нее еще ни разу нигде не видели.

— А ты ничего, Надюха! Еще годишься!

— Я сама думала, что будет хуже. Может, зря меня тогда комиссия «зарубала». Слушай, Костя, ты не трогай управление, дай я попробую немножко сама.

Костя не ответил.

— Ты слышишь, Костя?

— Слышу... Ладно, высоты хватает — пробуй. Только учти — это тебе не твои прежние телеги, тут шуровать ручкой — ни-ни... невозможно чуткое создание.

— Учту, Костя.

— Учлет Василькова, слушать задание: высота и скорость известны, сделать площадку, и все.

— Есть сделать площадку и все, товарищ инструктор.

— Выполняйте,— он снял руки и ноги с рычагов и педалей, и Надежда Сергеевна стала сама пилотировать машину. Она напряглась, сосредоточилась и даже губу закусила. Но и задание было нелегкое — вычертить в небе квадрат, сохраняя заданные высоту и скорость.

— Отлично, учлет Василькова!

Надежда Сергеевна засияла от радости, как ученица, а потом счастливо рассмеялась.

— Поехали домой.

— Нет, Костя, еще немножко, один разочек.

— Ну, черт с тобой, валяй!

Самолет снова набрал высоту.

Надежда Сергеевна привыкла к самолету, ей стало легче, и крылья самолета стали ее крыльями. Она взмывала вверх, кувыркалась, падала, купалась в небе. Ложилась на спину, переворачивалась, стремительно срывалась вниз и снова взлетала...

— Надя, хватит! Не зарывайся. Давай на посадку, а то отниму управление.

— Все. Идут на посадку,— сказал один из учлетов Павлу Васильевичу.

Самолет плавно снижался

— Сама сажать будешь?

— Сама.

Уже хорошо видны были вагончик, учлеты, и даже Пашу с букетом уже можно было разглядеть.

— Поиграли, и хватит, — сказала Надежда Сергеевна.

— Садись! — скомандовал инструктор.

Самолет пронесся прямо над головой стоящих на аэродроме.

— Не хочу! — сказала Надежда Сергеевна и потянула ручку на себя. Самолет опять стал подниматься.

— Ты что делаешь?

— Подожди, Костя, не мешай.

И снова вираж, и земля сбоку, и небо сбоку, и у Надежды Сергеевны — напряженное и счастливое лицо.

— Ну, ты даешь, товарищ гвардии капитан! — прокричал Костя.

— Не нравится — можешь прыгать!

И опять земля и небо меняются местами.

Павел Васильевич и молодые летчики смотрят, как уходит ввысь самолет. Все дальше и дальше, он превращается в точку, и вот его уже совсем не видно. Над ними чистое, густое летнее небо. Самолет исчез. Небо рядом, а самолета не видно.

...Сначала тихо, а потом все громче и громче ревут, завывают авиационные моторы, стучат пулеметные очереди, и наконец рев моторов заполняет все вокруг... Оглушительно стучат пулеметы.

По небу проносится черная машина с крестами. От нее вниз тянутся трассы пулеметных очередей. Они тянутся к истребителю с красными звездами. Истребитель вошел в штопор и никак не может выйти из него. Он подбит, и огоньки пламени выбрасываются из мотора, лижут плоскость, дым застилает стекла кабины.

В горящем самолете — Надя. Совсем юная девчонка, летчик-истребитель, старший лейтенант. Она пытается сорвать колпак кабины. Она не видит ни неба, ни земли, ей мешает дым. Иногда только она видит черные силуэты машин, проносящихся над ней... Сквозь неровный рев мотора непрерывно слышны пулеметные очереди. В шлемофоне звучит голос подруги:

— Надя, прыгай! Я тебя прикрою! Прыгай, Надя! У, гад!.. Прыгай, Надя, прыгай!

Наконец Наде удается сорвать колпак, и ее сразу же вышвыривает из машины...

За раскрывшимся парашютом она не видит, что происходит в небе... Слышны только очереди и завывание моторов. Надя приземляется, и сразу раздается взрыв. Надя больше ничего не слышит. Только очень сильно звенит в ушах и все предметы начинают расплываться, как будто залитые водой.

Надя пытается подняться, но почему-то не может. Она отстегивает парашют и ползет.

— Эй, летчик!..— вдруг слышит она мужской голос.— Не двигайся!.. Тут мины!..

Надя замирает. К ней кто-то подходит. Она видит только неясные силуэты людей.

Над ней разговаривают:

— На мину попал.

— Вроде цел... Вот только голова в крови.

— Я ничего не вижу!..— говорит Надя.— Я ничего не вижу... Где я, товарищи?.. Я ничего не вижу!..

— Ух, да это же баба!

— Девчонка.

— Давай, ребята... Берись...

— Осторожнее!

— Понесли.

— Я ничего не вижу!.. Товарищи, я ничего не вижу... А где Тамара?

— Какая Тамара, дочка?

— Вы видели бой?

— Видели.

— Второй самолет ушел?

Молчание.

— Где второй самолет?

— Она сбила того... А потом еще два гада подоспели.

— Ну и что?!..

— Ну и все...— ответили после долгого молчания.

Надя с завязанными глазами лежит в постели. Она лежит не в палате, а в кабинете медсестры. Ее только что смотрел врач. Он стоит посреди кабинета и говорит сестре:

— Завтра откроем левый глаз. Все в порядке, поедет в санаторий долечиваться.

— Федор Андреевич, к ней приехали из полка. Пустить?

— Пустите по одному.

— По одной,— поправляет его сестра.— Может, сегодня откроем, пусть уж посмотрит?

— Ладно, перебинтуй.

— Девочки! Идите! Можно! — кричит сестра в открытое окно.

Три девушки в гимнастерках, в сапогах, стриженные коротко, как мужчины, с загрубевшими, обветренными лицами идут по двору госпиталя четким военным шагом. Раненые выглядывают из окон, а те, что гуляют во дворе, подходят поближе, чтобы рассмотреть их.

Надя неуверенно открывает левый глаз.

— Эмма, — говорит она сестре,— я тебя не так представляла. А ты какая красивая... Эмма, достань мою гимнастерку, там карточка в кармане, достань.

Надя смотрит на фотографию ничем не примечательной беленькой девушки со спокойным ясным взглядом, поворачивает ее другой стороной, где написано школьным почерком: «На долгую дружбу Наде от фронтовой подруги Тамары», ставит фотографию на тумбочку, прислонив к стакану.

— Товарищ врач, а мне разрешат летать?

— Будь моя воля, не разрешил бы,— отвечает врач. Он сидит за столом и что-то пишет.

Не сразу осознав смысл его слов, Надя вскакивает и садится в постели.

— Это почему?

— Вообще бы девиц на фронт не пускал,— он собирается выйти из кабинета.

— Так, так,— на пороге появляется Надина подруга, высокая, широкоплечая женщина с лицом деревенского паренька, с капитанскими знаками отличия. — Значит, вы бы не пускали?

— Курица — не птица,— угрожающе говорит вторая, оставшаяся на улице, и, подтянувшись, влезает на подоконник.

— Если бы вы знали, как Василькова летает, вы бы так не говорили, — появляется в окне третья.

— Доктор, а людей обижаете,— строго говорит та, старшая, что вошла в комнату.

Они говорят все это почти одновременно. Федор Андреевич поворачивает голову то к одной, то к другой и, поняв, что борьба бесполезна, спасается бегством.

— Ну, здравствуй, Василек!

— Девочки, как здорово, что вы приехали! — Надя встает, сунув ноги в шлепанцы, идет к окну.— А мне сейчас глаз открыли.

— Ты все лежала?

— Ходила по стенкам. Лезьте сюда, они не придут. Вера, лезь! — она протягивает Вере руку, но вдруг застывает. По двору, наискосок, к грузовику, в котором сидят отъезжающие, прихрамывая, идет ее первый инструктор Митя. Надя, прищурив глаз, следит за ним; может, это не он, может, ей показалось?

— Митя!— кричит Надя.

Он не слышит, его в это время подсаживают в кузов.

Надя долго смотрит в сторону уезжающего грузовика. Провожавшие — санитарки, сестры, раненые — разбредаются в разные стороны.

Ночь. Надя сидит у стола медсестры и быстро листает журнал со списками раненых. Она не замечает, как Эмма входит в комнату и становится рядом с ней.

— Знакомых ищешь?

Надя вздрагивает.

— Ладно, смотри,— устало говорит сестра,— только дай я тут напишу.

Эмма открывает последнюю страницу и в правой графе пишет три непонятных медицинских слова, объясняющих смерть Еремеева Тимофея Григорьевича. А тем временем Надя, заглядывая ей через плечо, видит запись в начале страницы, из которой ясно, что Грачев Дмитрий Иванович, 1917 года рождения, прибывший в госпиталь 2 июля, отправлен в санаторий 29 июля, то есть сегодня.

Утро в санатории начинается с веселой музыки. Перед входом, возле клумбы, появляется баянист допризывного возраста и громко, напористо, перемешивая разные мелодии, играет марши из довоенных кинофильмов. Под эту музыку из санатория выходят человек пять в пижамах и делают зарядку вразнобой, каждый свои упражнения. Музыка наполняет все уголки дома.

Надя идет по санаторному коридору и беспокойно оглядывается. Из любой двери может выйти Митя. Но проходят другие. Они замедляют шаги, когда видят ее, говорят ей: «Доброе утро». У окна она видит две черные на ярком солнце фигуры. Она вглядывается, ей кажется, что он там стоит. Но эти двое идут в ее сторону, и Мити среди них нет.

— Девушка, по-моему, мы с вами где-то встречались? — пытается один из них завязать разговор.

— По-моему, тоже. Но ведь я и тогда с вами не захотела познакомиться.

Надя выходит из дома.

— На зарядку становись! — кричит ей кто-то.

Надя внимательно смотрит на людей, делающих зарядку, выходящих на балконы, сидящих на скамейках.

Она идет мимо каменной, оплетенной густой зеленью ограды, по запущенному саду, где поют птицы, где полно жуков, кузнечиков и бабочек. Надя трогает листья, прислушивается, улыбается, увидев птицу на ветке. Она раскачивает дерево, с него сыплются мелкие дикие груши. Заметив ягоды в зарослях ежевики, Надя лезет за ними, царапает руки и бросает в рот одну ягоду. Какая-то женщина развешивает между деревьями выстиранное одинаковое санаторное белье. Рядом, в тени у куста, сидит отдыхающий и выстругивает перочинным ножиком дудочку.

Надя поднимается в гору, и каменная стена справа от нее становится все ниже. Надя взбирается на нее и делает два смелых шага, не глядя вниз, нарочно задрав голову. Над ней небо, ровно-голубое по-утреннему и неглубокое, потому что она смотрит в него одним глазом. На другом повязка. Вдалеке на вершинах гор сияет снег. Надя делает еще несколько шагов и, посмотрев вниз, слезает со стены. Стена оказывается очень высокой. Внизу под ней полого поднимается дорога к санаторию.

Надя видит внизу на дороге Митю. Он прыгает на одной ноге. Он с трудом подпрыгивает три раза, останавливается и на весу двигает ступней, проверяя и расслабляя выздоравливающую ногу. И опять прыгает вверх по дороге уже по пять, по шесть раз, медленно, с трудом заставляя себя делать каждый следующий прыжок. Руки у него согнуты в локтях, кулаки сжаты. Он морщится от боли.

Надя перегибается через стену и не отрывает взгляда от него, и ей тоже больно, когда он наступает на больную ногу. И когда он долго стоит на одной ноге и вытирает пот со лба, готовясь прыгнуть еще раз, Надя не выдерживает и кричит:

— Митя!

Он смотрит вверх, отыскивает ее глазами, но не находит нужных слов.

— Узнаешь? — говорит Надя.

— Узнаю,— медленно, удивленно, со все открывающейся радостью, отвечает он.

За обедом трое мужчин, с которыми Надя сидит за столом, подвигают к ней три чашки с компотом.

— Товарищ лейтенант, чем вы заняты сегодня после мертвого часа? — учтиво обращается к Наде самый старший — седеющий грузный человек.

— Ничем, товарищ полковник.

— Вы мне составите компанию? По верхней дороге до водопада...

— С удовольствием,— в тон ему отвечает Надя.

— Благодарю вас.

— Меня благодарите,— говорит Митя.— Мы с Надей наконец встретились, а вы среди бела дня уводите от меня девушку по верхней дороге.— Митя сидит, откинувшись на спинку стула, в ленивой послеобеденной позе и говорит это с таким насмешливым равнодушием, что Надя, не умеющая скрывать своей печали, хмурится и склоняется над чашкой.— Знал бы, ни за что б не привел за ваш стол.

— А мы тоже пойдем,— говорит худой паренек с рукой на перевязи, совсем молоденький, еще моложе Нади.

— Нас же не зовут,— пожимает плечами Митя.

— Грачев, тебе письмо!— кричат Мите из-за двери. Он встает и быстро идет к выходу.

Надя выходит из столовой вместе с полковником. Они идут мимо Мити, который стоя читает письмо и не замечает их. Они останавливаются на крыльце. Дует сильный ветер. Деревья шумят, и листья, трепеща, поворачиваются белесой изнанкой. Гор не видно за облаками.

— Гроза будет,— говорит полковник.

Надя, печальная, стоит, отвернувшись от него.

— И никуда нам не придется идти... Скорей бы в полк, что ли,— вздыхает Надя.

— Заживает? — заботливо спрашивает он про глаз.

— Быстро. Как на собаке.

Митя неслышно вышел и встал рядом с ними, держа письмо в опущенной руке.

— Борька Бобров погиб,— говорит он.— Мама написала. Хочешь, прочти,— протягивает он Наде письмо.

Вечером, когда темнеет, мальчишка-баянист садится на скамейку перед санаторием и играет вальс «С берез неслышен, невесом слетает желтый лист». Вокруг собираются отдыхающие, подпевают, неторопливо разговаривают, три-четыре пары танцуют. Повариха, медсестра и официантка, принарядившись к вечеру, не зная отдыха, кружатся без конца, подряд со всеми, кто может танцевать. И девчонка с косой, чья-то дочка, лет тринадцати, вертится тут же и учит танцевать вальс офицеров, отставших в этом деле.

Митя проходит мимо танцующих, ищет глазами Надю, но ее нет, и он садится на скамейку, вдалеке от всех.

Надя лежит на своей кровати, закрыв глаза. Напротив сидит ее соседка по комнате, хорошенькая, кудрявая, с круглыми детскими глазами. Она вышивает.

— Сима! — зовут ее снизу.

— Тю на тебя! Ну скажи, ну чего он ко мне привязался! — капризной скороговоркой жалуется она.— Иду! — кричит она в окно и своим быстрым писклявым ростовским говорком продолжает рассказывать Наде: — Так я, значит, отбомбилась, ухожу, и тут зенитки, чтоб им сдохнуть, откуда? Туда летели — тишина, ну как до войны. Нормы сдавала? Восемь часов ночного полета. Вот так же. И штурман у меня девчонка, ну ни рыба ни мясо, хорошая девочка вообще, но неопытная, раньше мы с Тоней Кравченко летали, это штурман,— все болтает она.

В дверь нетерпеливо стучат.

— Тю на тебя!.. Иду! Поговорить не дает.— Сима уходит.

Еще одна девушка лежит в постели.

— Все стихи читаешь? — спрашивает у нее Надя.

— Наизусть учу. Уже всего «Евгения Онегина» выучила. А что делать? Все болит, вставать неохота.

Надя стоит у окна. Один вальс сменяется другим. Танцующие, едва присев отдохнуть, снова встают. Митя не двигается с места. Надя видит его из окна и идет к нему.

— Ты что ж не танцуешь?

— Тебя жду.

— А я не хочу танцевать.

— И я не хочу,— говорит он.— Пойдем погуляем.

С одной стороны темной дороги — стена, с другой стороны — ущелье. Надя и Митя идут по разным сторонам.

— Если вот так идти и идти, придем к морю,— говорит Митя.

— Далеко?

— Говорят, восемнадцать километров.

— Правда, так близко?

— Пойдем? — спрашивает он.

— Сейчас? — удивленно, но почти с готовностью говорит Надя.

— Завтра. А послезавтра вернемся.

— Не пустят.

— А мы спрашиваться не будем.

Надя споткнулась и, чтобы не упасть, уцепилась за дерево.

— Иди с этой стороны, а я с той. Ты же кривая.

— А ты хромой.

— Вот и поговорили. А ты на «пирата» похожа, помнишь, одноглазого физика из третьей школы пиратом звали?

— Помню.

— Только у него волосы в два раза длиннее, чем у тебя. Слушай, ты нарочно там идешь? Провалишься в это чертово ущелье, даже не напишут, что погибла смертью храбрых.

— Не провалюсь... пожалуйста, хоть вслепую.— Надя, зажмурившись и расставив руки, идет по краю ущелья.

— Перестань, слышишь?! — Митя, схватив ее за руку, вытаскивает на середину дороги.— Героиня! Дура! У вас, наверно, все такие в вашей бабьей эскадрилье. В бою рисковать — другое дело, а здесь нечего...

— Командир... Все слова знаешь.

— А ты не пререкайся. Ты лейтенант, а я майор, и к тому же твой первый учитель.

— «Василькова, к биплану!» — передразнила его Надя.— Ты был ужасно гордый, а все наши девочки были в тебя влюблены.

— И ты?

— И я.

— Ты, наверно, до войны во всех летчиков влюблялась.

— Во всех.

— Начиная с Марины Расковой?

— Да,— чуть усмехнулась Надя.

Они помолчали.

— Знаешь, как она погибла? — спросил Митя.

— Знаю.

— Сколько тут километров до моря? — спрашивает Надя у старика, который дал им с Митей напиться.

Они стоят у плетня и по очереди пьют ледяную воду и холодят пальцы о кружку.

Внизу шумит горная речка, невидимая за деревьями. Надя уже без повязки, но шрамы у глаз еще заметны.

— До Бабук-аула двенадцать, а там еще пять,— отвечает старик.

Надя и Митя озадаченно переглядываются. Они считали, что прошли уже полдороги.

— Спасибо, дедушка,— говорит Надя.

— Пошли дальше? — спрашивает Митя.

— Как нога?

— В порядке.

Вечереет. Надя и Митя сидят на бревне. Возле сарая какая-то женщина доит корову.

— Вы не знаете, сколько тут километров до моря? — спрашивает Надя.

— До Бабук-аула километров тринадцать, а там еще шесть,— говорит женщина.

— Это точно?

— А кто его знает? Наши километры немереные. Молока хотите?

— Спасибо, хотим.

Женщина выносит им крынку.

— К ночи до аула дойдете.

Митя и Надя вытягивают уставшие ноги и молчат, думая, что же им делать дальше.

— Как тихо,— говорит Надя.

Молоко громко льется в ведро.

— Дураки мы с тобой, — говорит Надя.

Они глядят друг на друга и вдруг улыбаются.

— Землепроходцы,— говорит Митя.

Они смотрят на свои пыльные сапоги.

— Тебе надоело идти? — спрашивает Надя.— Может, вернемся?

— Нет, мне не надоело. Ты устала?

— Нет.

— Встали?

— Встали.

Они поднялись.

— Нет на свете никакого моря,— говорит Надя уже в полной темноте.

— А уж Бабук-аул наверняка выдумали.— Митя освещает дорогу фонариком.— Ты знаешь, что туристам строго-настрого запрещают ходить по горам в темноте?

— И правильно делают.

— Смотри, знак на дереве, где-то тут балаган должен быть.

— А что это такое?

— Вроде барака, для ночевки. До войны здесь туристы ходили. Нам, кажется, повезло.— Митя шарит фонариком и находит тропинку вниз, к балагану.— Ура!— кричит он, и эхо много раз повторяет его «ура».

Догорает костер. Надя и Митя сидят в балагане на нарах и смотрят сквозь открытую дверь на гаснущие угли. Блекнет, а потом чернеет последняя головешка, ста-

новится так темно, что кажется, нет ничего на свете, кроме этого дощатого барака. Сквозь его стену слышатся глухие отрывочные голоса.

— Прожить бы здесь целое лето. Одним. В этом балагане,—доносится голос Мити. — Война.

— Ты знаешь, о чем я все время думаю?

— О чем?

— Чтобы нам больше не расставаться.

— Война...

— А я попрошусь в твою часть. У вас ведь мужики тоже есть... Ты хочешь этого?

— Хочу...

— Можно тебя поцеловать?

— Можно...

...Надя спит. Над ней полосы солнечных лучей, пробившиеся сквозь щели балагана.

Митя уже развел костер, отыскал котелок среди оставшейся туристской утвари, принес воду с речки, подвесил котелок над костром, открыл консервы. Вошел в барак и громко сказал:

— Василькова, к биплану!

Надя заворочалась, но не проснулась. Он подошел, наклонился над нарами и поцеловал ее.

Надя и Митя шли через светлую редкую буковую рощу, поднимаясь к дороге. Митя напевал песню «Там, где пехота не пройдет, где бронепоезд не промчится». На дороге они встретили старика, который шел с ведрами к речке.

— Сколько тут километров до моря? — спросила Надя.

— Километров двадцать пять, наверно. До Бабук-аула пятнадцать, да там десять. К вечеру придете.

Надя и Митя посмотрели друг на друга и рассмеялись.

— Спасибо, дедушка,— сказал Митя.

— Спасибо, дедушка,— сказала Надя.— Знаешь что, пошли обратно.

— Пошли.

И они повернули в другую сторону.

Они вылетели вдвоем. Был хороший ясный день, чистое небо. Он, майор Грачев, шел ведущим, она, старший лейтенант Василькова, ведомым.

Недалеко от цели их полета, он вдруг сказал ей:

— Иди вперед! В случае чего я тебя прикрою.

Это было высшее доверие, он предоставлял ей полную инициативу.

— Спасибо, Митя! — обрадованно сказала Надя и вышла вперед.

Теперь она, старший лейтенант Василькова, была ведущим, а майор Грачев — ведомым.

Они не успели сделать и двух кругов над переправой, как увидели вдали и немного ниже строй четких черточек. Это было похоже на птичью стаю.

— Видишь?— спросил Митя.

— Вижу...— ответила она, разворачивая машину в сторону этих черточек.

Она шла на сближение, чуть набирая высоту.

Черточки начали очень быстро увеличиваться в размерах... Вот уже стало видно, что это самолеты, и их очень много, и все они, тяжелые от бомб, в строгом строю движутся к одной цели, к переправе...

И как только стало заметно, что они не птицы, а самолеты, от них, словно в доказательство этого, понеслись к Наде сверкающие трассы.

— Что будем делать, старший лейтенант? — как-то возбужденно и весело прозвучал голос Мити.

— А вот что!..— ответила она и бросила истребитель в пике, в середину строя.

— Правильно, умница! — сказал Митя, как будто он все еще оставался ее инструктором. Его самолет также ринулся вниз, нацеливаясь в центр строя, чтобы расколоть этот строй, разметать вражеские машины, сделать их беззащитными.

Надя выбрала бомбардировщик и всем своим огнем обрушилась на него.

Алые трассы пулеметных очередей прошили самолет.

Он рванулся вверх, ломая строй, остальные машины шарахнулись от него, и тут же, клюнув носом, он задымил и резко понесся к земле. Шлейф дыма за ним становился все гуще и гуще.

И тут же начал падать второй, подбитый Митей.

Строй сломался, рассыпался, и тяжелые машины, неуклюже заметавшись, начали поворачивать назад, беспорядочно сбрасывая бомбы куда попало.

— Порядок, Надюша! — услышала она голос Мити, и они оба красивыми боевыми разворотами разошлись в разные стороны вверх, чтобы начать новую атаку. С земли взметнулись два черных столба — это взорвались сбитые ими машины. Закончив развороты, они снова пошли в атаку, и тут Надя вдруг увидела, как, вылетев из маленького облачка, перед ней прошла сверкающая трасса. Она повернула голову, ее атаковали два «мессершмитта».

— «Мессеры», Митя! — прокричала она.

— Вижу!.. Иду в атаку. Прикрой меня! Ух, гад! Оглянись!..

Надя оглянулась: в хвост ее истребителя заходил «мессершмитт».

Митя рванул свою машину и зашел ему в хвост. Но с Митей сделал то же самое второй «мессер». А Надя атаковала его. Образовалась «карусель».

Машины бешено крутились в воздухе.

Они как будто были связаны цветными нитями огневых трасс.

Наконец, вспыхнув, как факел, перевернулся и понесся к земле истребитель, который был перед Митей и который держал под обстрелом Надю.

Стало сразу легче.

Второй «мессершмитт» тут же начал удирать.

— Нет, гад!.. Не уйдешь!..— сказал Митя.

— Нет гад!.. Не уйдешь! — сказала Надя.

Теперь все было просто. Они догнали черную с крестами машину, взяли ее в «коробочку» и спокойно расстреляли. В синем небе, кроме них, больше никого не было.

Надя вздохнула, откинула голову, прикрыла глаза.

— Все, Надюша! — услыхала она веселый голос Мити. — Топаем домой... Полный поря...— он не окончил фразу и вдруг тяжело простонал.

Перед машиной Нади в это время вспыхнули маленькие белые облачка — это были разрывы зенитных снарядов.

— Митя! — закричала она.— Что ты, Митя?

Она увидела, как машина Мити, завалившись набок, стала падать.

— Митя-я!..— закричала Надя в ужасе.— Митя!.. Митя!! Митя!..

И словно услышав ее, Митин самолет вдруг выпрямился и перешел из падения в полет.

— Митя!.. Родной! Ты слышишь меня?.. Митя!..

И наконец она услыхала его голос. Он говорил с трудом, медленно и запинаясь, видимо, превозмогая боль.

— Ничего, Надюша... Нормально... Теперь постараюсь... дотянуть... Ч-черт... обидно... зенитка... сволочь...

— Ты ранен?

— Д-да... кажется... крепко... з-задело... Нич-чего... Дотяну... дотяну...

Его машина шла плавно, но все время с небольшим снижением. И за ней, не увеличиваясь, но и не пропадая, все время тянулась струйка дыма.

— Что у тебя горит?

— Н-не знаю... Масло, наверно.

— Ты можешь прыгать?

— Куда?.. Там... немцы... Дотяну... дотяну... дотяну... дотяну...— он повторял это, как бы приказывая себе только одно.— Дотяну... дотяну... дотяну... дотяну...

— Да, родной! Да, милый!.. Держись!.. Держись. Еще немного, еще чуточку, и будет речка, а там все!.. Там свои!.. Там есть хорошее поле. Приземлишься!

— Приземлюсь... если козы... не будет... — сказал Митя и замолчал.

— Митя!!.. — закричала Надя.— Что с тобой?!.. Ты слышишь меня?.. Отвечай, Митя!.. Отвечай!..

Но Митя больше не отвечал. Вот самолет его дрогнул, видимо, потеряв управление, и, вильнув, как-то косо понесся к земле.

Он упал у самой реки, в излучине, и взорвался.

Надя не слышала взрыва. Она увидела только ямку, небольшую — с ее высоты— ямку. Из нее поднимался легкий дымок.

Надя бросила машину вниз, в пике, и сама чуть не врезалась в эту ямку... Свечой она взмыла высоко вверх, в светлое небо, и оттуда снова бросила машину вниз.

Из деревеньки неподалеку бежали к месту падения какие-то люди...

Это были солдаты, немцы.

Надя развернулась и с бреющего полета начала яростно их расстреливать.

Кажется, что она никогда не оторвется от пулеметов. Ее глаза застилают слезы. Она почти ничего не видит, но все продолжает стрелять и стрелять.

...С аэродрома Надежда Сергеевна и Павел Васильевич возвращались молча. Они медленно дошли до трамвайного круга и стали ждать трамвая. Надежда Сергеевна устало прислонилась к дереву. Подошел трамвай.

— Пропустим,— попросила Надежда Сергеевна, и они подошли к ближайшему дому и сели на каменный выступ у нижнего окна.

— Что, плохо? — спросил он.

Надежда Сергеевна помотала головой.

— Отлично. Дай закурить.

Они закурили.

— Началась наша с тобой семейная жизнь? — сказал он стараясь быть веселым.

Надежда Сергеевна кивнула чуть виновато.

Они помолчали, разглядывая кольца дыма, которые пускала Надежда Сергеевна. Он тоже стал пускать дым кольцами.

— ...А думаешь, я верю, что ты за меня замуж выйдешь? — сказал он.

Надежда Сергеевна ничего не ответила, но посмотрела на него с такой благодарностью за то, что он это понял, за то, что он всегда ее понимает, за то, что он сказал это первый, а она бы, может, не смогла сказать...

— А думаешь, я верю, что ты совсем из школы ушла.

Надежда Сергеевна нахмурилась и вдруг сказала упрямо:

— Вот подамся на Дальний Восток и буду рыбаков на рыбу наводить с воздуха. Может, я еще летать гожусь, откуда ты знаешь? Будешь мне письма писать?

— Буду,— усмехнулся Павел Васильевич.— Не говори, Надька, глупостей. Заведешь сегодня будильник и будешь завтра с девяти часов воевать со своими Осьмеркиными. И думать, как бы это тебе Таньку все-таки сделать человеком. Будешь воевать и думать. Вот на что ты годишься.

— Думаешь, гожусь? — улыбнулась Надежда Сергеевна.

— Сама знаешь, что спрашиваешь? На твой век всяческих неприятностей хватит. Так что думаю, проживешь... Счастливый ты человек... — Павел Васильевич тоже улыбнулся, и они вместе встали и не спеша пошли к трамваю.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А11287. Подписано к печати 25/XI 1964 года. Формат бумаги $82 \times 108^1/_{16}$

Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17,5

Тираж 26 350 экз. Заказ 3616

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО" ЗА 1964 ГОД

(Цифрами обозначен номер журнала)

В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ КПСС

РЕДАКЦИОННЫЕ СТАТЬИ. БЕСЕДЫ «ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ». ПУБЛИЦИСТИКА. НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ. ЮБИЛЕИ

4 9 7 67

НА ЭКРАНАХ МИРА

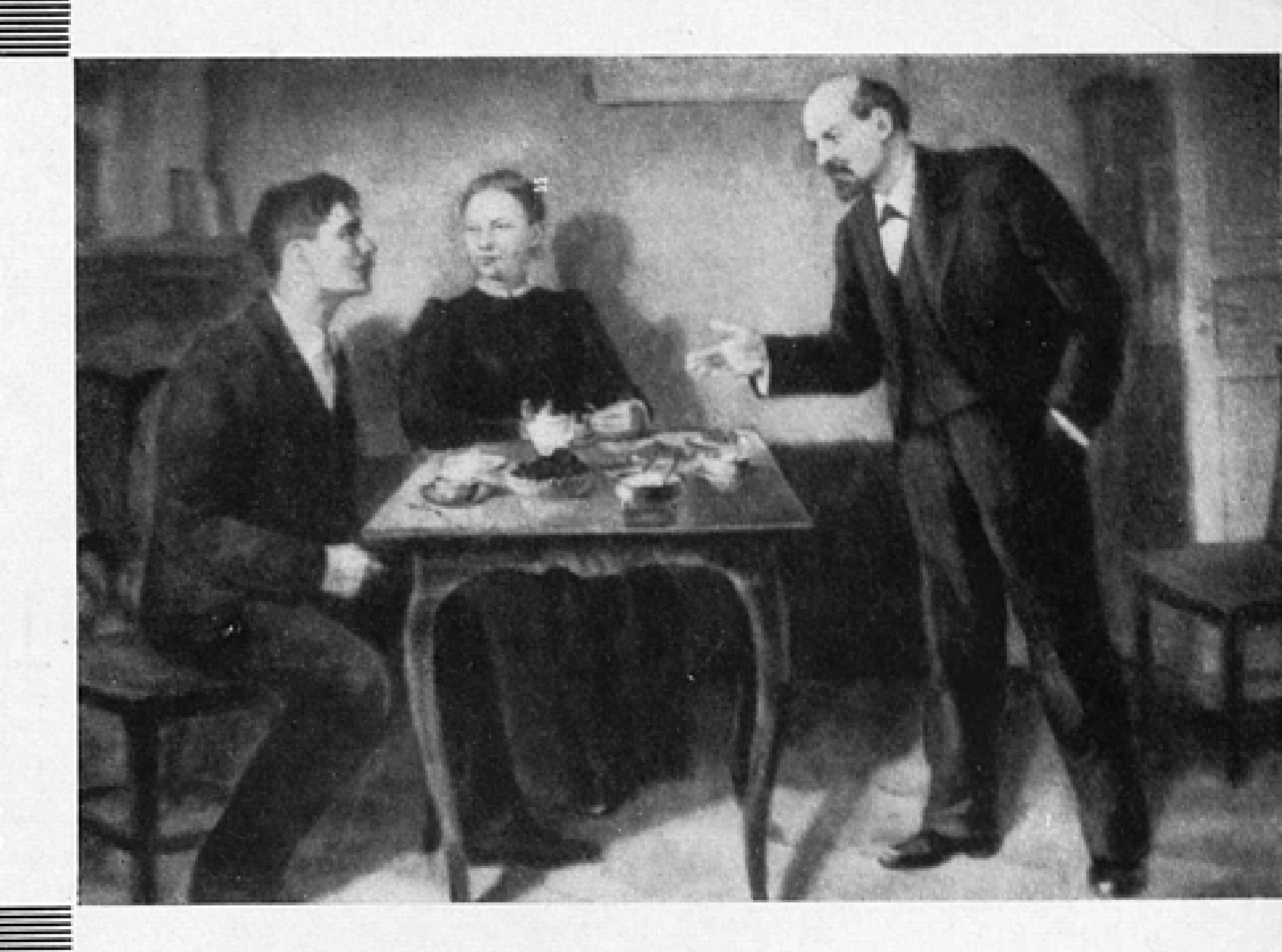
ПУБЛИКАЦИИ

БИБЛИОГРАФИЯ

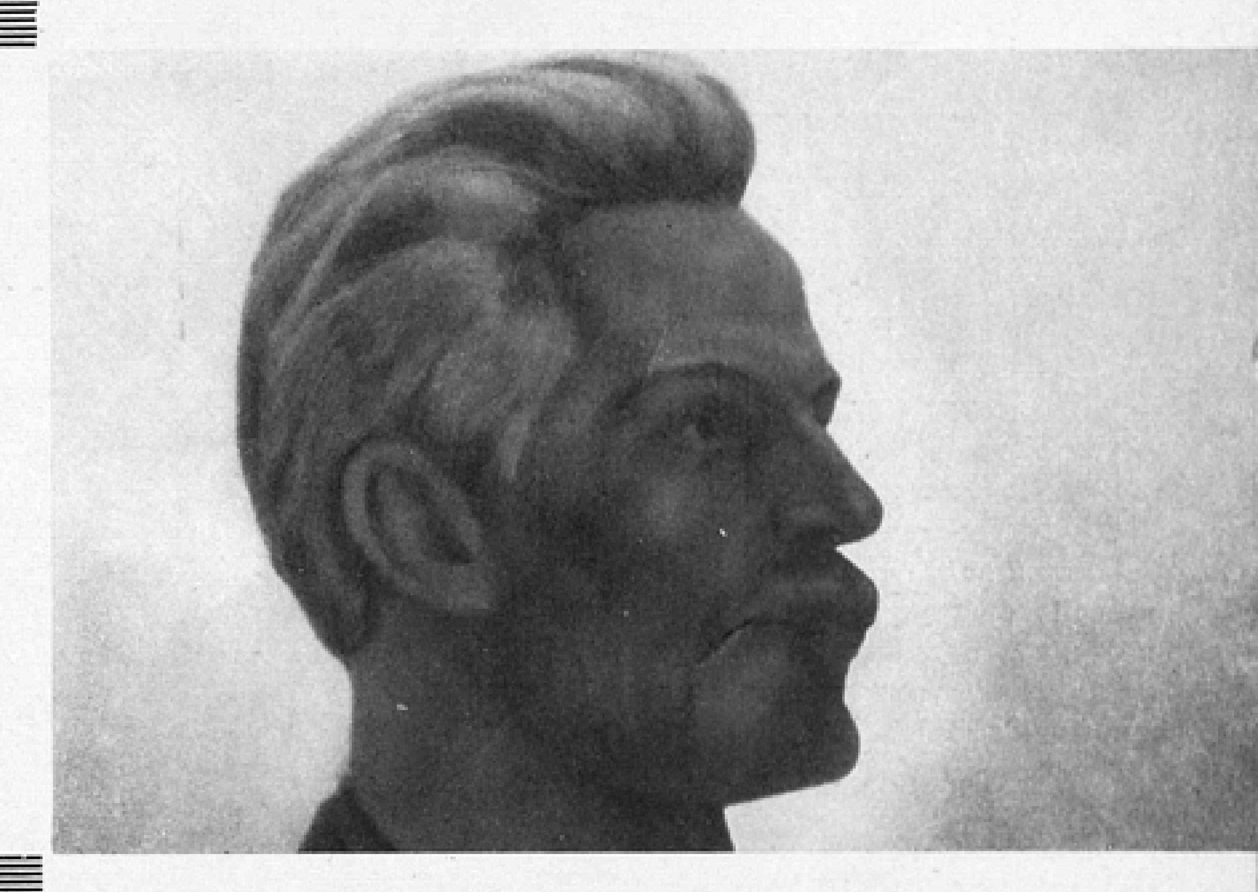
ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ. ЗВОНКИ ИЗ РЕДАКЦИИ. ДНЕВНИК РЕДАКЦИИ

«ОН БЫЛ УЧЕНИКОМ ЛЕНИНА»

Сценарий Н. Кемарского. Режиссер Н. Степанов. Оператор Л. Каплунов. «Моснаучфильм», 1964.



Этот фильм рассказывает о первом профессиональном революционере из рабочей среды — Иване Васильевиче Бабушкине — ученике В. И. Ленина по партийному подполью.





21 ДЕК 1964

Индекс 70 399

49767

Всесоюзная книжная палата
Контр. экз.
1964 г.

Уважаемые читатели!

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО"

ПРЕДЛАГАЕТ ВАШЕМУ ВНИМАНИЮ ТРИ КНИГИ О КИНОИСКУССТВЕ ПОЛЬШИ



1 «ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ КИНО» — труд киноведа Б. Михалека, осмысливающего и систематизирующего опыт польской кинематографии последних лет.

Постоянно находясь в центре событий кинематографической жизни, участвуя во всех творческих дискуссиях последних лет, видный польский кинокритик Б. Михалек великолепно осведомлен о состоянии киноискусства современной Польши и рассказывает о нем в своей работе.

В книге вы можете также прочитать собранные С. Яницким семь интервью с крупнейшими деятелями польского кино — сценаристом Ежи Ставинским, кинорежиссерами Ежи Кавалеровичем, Анджеем Вайдой и Анджеем Мунком, оператором Ежи Вуйциком, актерами Збигневом Цибульским и Люциной Винницкой.

Книга предназначена для киноработников и для зрителей, интересующихся вопросами экранного искусства.

Книга вышла из печати и продается во всех магазинах Книготорга и потребкооперации. Магазин № 120 «Москниги» (Москва, Центр, ул. Кирова, 6) по просьбе покупателей высылает книги наложенным платежом.

Цена книги 1 руб. 20 коп.

Готовятся к печати и выйдут в свет в 1965 году книги:

2 Р. Соболев
«Ежи КАВАЛЕРОВИЧ»

3 М. Черненко
«Анджей ВАЙДА»

О талантливых польских кинорежиссерах, об их фильмах, о дискуссиях, посвященных им, рассказывают эти книги, рассчитанные на самые широкие круги читателей.

Каждая из них богато иллюстрирована кадрами из фильмов.

Вы можете оформить предварительный заказ на книги Р. Соболева и М. Черненко. Для этого можно воспользоваться обычной почтовой открыткой. На каждую книгу следует заполнить отдельную открытку. Укажите в ней свой подробный адрес, фамилию, имя и отчество и проставьте нужное вам количество экземпляров книги. Открытку сдайте в ближайший книжный магазин. О получении книги магазином вы будете извещены по почте.

Издательство «ИСКУССТВО»